ALEXANDRU MARCU

VALOAREA ARTEI ÎN RENAŞTERE

MCMXLII
SCRISUL ROMÂNESC

La toată prietenia,
Dela Marcu

A
GIOVANNI PAPINI
Accademico d'Italia
e
Presidente
del
Centro Nazionale di Studi
sul Rinascimento
nel suo LX anniversario
voglio dedicare
questa mia opera
per riconfermargli ancora
il mio costante impegno
di sentirlo sempre presente
in Romania
Con fraterno e devoto
omaggio
Alexandru Marcu
Bucarest agosto 1941

CAPITOLUL ÎNTÂI

OMUL NOU AL RENAȘTERII

SUMAR. — Individualismul copleşitor şi egoismul noului Om (p. 6). Ambiţia educatorilor: prototipul Omului nou (p. 8); precursorii medievali ai individualismului (p. 9); dezechilibrul sufletesc între pasiuni provoacă drama Omului (p. 11); o întreţine provenienţa disparată a factorilor creatori ai noii Civilizaţii (p. 11); constituirea unei „aristocraţii" a spiritului (p. 11). Simţul eroicului (p. 12); datorită acestui simţ, se schimbă înfăţişarea războaelor (p. 13); forţa fizică, atent educată, susţine eroismul noului Om (p. 14). Ambiţia în slujba forţei eroice (p. 16); şi orgoliul (p. 17). Geniul acţiunii „dinamice" (p. 19); consecinţa: cucerirea spaţiilor (p. 20). Potenţialul de vitalitate al omenirii înoite (p. 21); emanciparea precoce şi în toate sensurile a noului Om (p. 21); manifestări primitive (p. 25); elanul descătuşării (p. 25); dorinţa de glorie (p. 26); cultul oamenilor iluştri (p. 27). Gloria mai puternică decât însăş Moartea (p. 28); emanciparea femeilor (p. 28); dorinţa aprigă de celebritate (p. 29); generalizarea adulaţiei (p. 29). Omul vrea să atingă culmea divinului (p. 31). Pluralitatea de aptitudini (p. 31); excesul de vitalitate a deslănţuit contrastele, mai presus de legea armoniei lăuntrice şi exterioare (p. 32). Definirea Omului „desăvârşit" (p. 33); în realitate, care sunt adjectivele pe care le denotă Omul vremii (p. 33). „Angelus furius" şi Supra-Omul (p. 34). Supremaţia portretului fizic şi moral (p. 35). „Dignitas hominis" consfinţită de gânditori între valorile vieţii (p. 35); concepţia lui Pico della Mirandola (p. 36). Literatura asupra „Omului" (p. 36); problema asigurării fericirii (p. 36); iluzia independenţei Omului (p. 37); raporturile dintre Om şi Divinitate (p. 37). „Scandalurile" cu auto-divinizările (p. 38). Accente de pesimism creştin, în felul de înţelegere al Morţii (p. 38); concepţia despre Omul-Dumnezeu al lui Paracelsus (p. 39); lumea sclavă a voinţei umane (p. 40); îndreptarea Omului către Dumnezeu pe alte căi (p. 40); restaurarea Omului, fără negarea lui Dumnezeu (p. 41). „Cel mai mare miracol al creaţiei — după Pico della Mirandola — este Omul" (p. 41); Omul „faber fortunae" (p. 42). Locul ocupat de Om în scara de valori universale a lui Marsilio Ficino (p. 42). Umanizarea divinului (p. 43); participarea la discuţie a lui L. B. Alberti (p. 43). Spre a se întoarce la Dumnezeu, Omul trebue să redevină frumos înăuntrul şi pe dinafară (p. 44); de aici, o incalculabilă consecinţă: alianţa Omului cu Arta, spre o cât mai somptuoasă exteriorizare (p. 45); ce urmăreşte prezenta carte (p. 46).

Viciul fundamental de care-a dat dovadă caracterul Omului din prima Renaştere — notează Burckhardt (1) — a fost însăş condiţia măreţiei sale: individualismul copleşitor desvoltat.

„Acesta se răsvrăteşte mai întâi, în mod tacit, împotriva orânduirii politice existente, de cele mai multe ori tiranică şi nelegitimă... La vederea egoismului care triumfă, omul nou începe, în interes propriu, apărarea dreptului; şi prin „vendetta" pe care o exercită, cade în cursa celor mai oarbe instincte, în vreme ce crede a-şi putea restabili tocmai pacea lăuntrică... Faţă cu orice spirit de obiectivitate, faţă cu obstacolele şi cu legile de tot felul, acest om are sentimentul propriei sale autonomii şi operează în conformitate cu acest sentiment, în orice caz în parte, după cum înlăuntrul său izbuteşte să concilieze sentimentul onoarei cu grija de propriul interes, calculul şiret cu pasiunea, sau generozitatea cu dorinţa de răzbunare".

In felul acesta, egoismul ar apărea, dela început, „rădăcina şi izvorul principal al oricăror nelegiuiri", puse la cale de omul Renaşterii. Prin calităţile şi pasiunile sale, „el se afirmă drept cel mai cunoscut reprezentant al tuturor înălţimilor şi al tuturor abisurilor timpului. Căci alături de cea mai adâncă depravare, el a văzut desvoltându-se în fiinţa sa cea mai nobilă armonie a personalităţii şi o artă glorioasă, care-a exaltat viaţa individuală până la un punct, la care nici Antichitatea, nici Evul Mediu, sau n'au putut, sau n'au vrut să ajungă".

Omul Renaşterii, odată demascat faţă de sine, drept un mare egoist, a căutat să-şi înobileze făptura şi acţiunile, prin două calităţi adecvate: spiritul de emulaţie şi deslănţuirea unei excepţionale energii.

In afară însă de ceeace rămânea spontan în felul de-a se realiza al Omului liber, au apărut cu timpul modelele adevăratului „Om ideal al Renaşterii", care nu avea să trăiască singur, după cum nu avea să se desvolte singur şi anarhic, ci în colectivităţile semenilor, însufleţite de acelaş ideal şi care au aflat cel mai fericit prilej de manifestare, în forma vieţii de Curte.

Acest adevărat stil al vieţii de Curte s'a generalizat în aşa măsură prin toate centrele, oricât de mici, ale Renaşterii, încât n'a rămas localitate din Italia, cât de modestă şi de retrasă, care să nu-şi aibă Curtea sa „princiară". Iar în acest mediu de Curte, cu totul excepţional, s'a fixat definitiv psihologia „curteanului" (Il Cortegiano), în care s'a precizat tot atât de definitiv „icoana omului ideal", aşa cum îl cerea Cultura şi îl visa concepţia despre viaţă a timpului.

In raport cu ridicarea egoismului la valoarea unei adevărate norme de viaţă, se pot invoca, desigur, multe exemple. Iată-l aici pe al lui Antonio Beccadelli, cunoscutul epicurian, care s'a complăcut în cel mai cinic egoism, pornit fie dintr'un accentuat spirit critic (2), fie din nevoia de-a duce la ultimele consecinţe cultul propriei tale personalităţi. De aceea el va fi în stare să exclame: „Majus bonum est mea vita, quam universorum". (Adică: „Viaţa mea este un bun mai scump, decât viaţa tuturor celorlalţi la un loc"). Deaceea n'a putut concepe Beccadelli eroismul (de care cei din jurul său făceau totuş caz într'o enormă măsură), după cum n'a putut concepe moartea pentru aproape, sau moartea pentru Patrie.

In schimb acest Umanist a făcut din voluptate şi din satisfacerea ei egoistă, supremul scop al existenţei.

Iar dacă din lumea convingerilor teoretice, am trece acum la aceea a realităţilor, infinite ar fi exemplele de întruchipări egoiste, pe care le oferea societatea italiană a secolului XV. Iată-l, tot numai spre a invoca un exemplu întâmplător, pe acela al Seniorului Filippo Maria Visconti din Milano (1412—1447) (3), care a izbutit să facă din „siguranţa" sacrei lui persoane, cea mai sinceră şi constantă preocupare. Iar pentru că este vorba de Milano, exemplul se poate continua cu acela al familiei Sforza (de fapt urmaşă deopotrivă şi la tronul Dinastiei Visconti), în care egoismul şi orgoliul au rămas proverbiale. Galeazzo Maria Sforza apare din toate dovezile (4), „dornic numai de aparenţe exterioare, foarte mândru de dărnicia lui, de recompensele mari pe care le plătea, de creditul de care ştia că se bucură, de tezaurul său (peste două milioane de florini de aur), de oamenii iluştri care-l înconjurau, de armata de mercenari pe care-o întreţinea, sau de vânătorile pe care ştia să le organizeze".

Gândul ni se poate duce, firesc, spre Machiavelli şi spre Il Principe. Dar iată că până şi o personalitate, mo-

ralmente echilibrată şi intelectual îndoctrinată, ca aceea a istoricului florentin Francesco Guicciardini, se constată (5) că a făcut din cultul Eului punctul de onoare al întregului său program politic şi moral, indicându-l oricui ca valabil. Căci, după Guicciardini, „înalta şi pura semnificaţie a Eului", constitue de fapt „pecetia unei personalităţi".

„Alături de morala onoarei, în Amintirile aceluiaş Florentin stă morala experienţei personale. Ea naşte din cultul lucrurilor; iar după cum Eul şi lucrurile constitue cercul înlăuntrul căruia se exercită întreaga sa personalitate, cultul Eului se desvoltă în singura-i „onoare", iar cultul lucrurilor într'o experienţă tot atât de singulară, prin absolutismul cu care este trăită" (6).

Principiul animator al moralei şi al „onoarei" autorizatului reprezentant al Renaşterii care-a fost Francesco Guicciardini, rămâne, aşa dar, cultul Eului, care se descopere în sufletul omului, principiu activ de viaţă; după cum se descopere în lucruri, prin contemplaţia oferită de experienţă.

Prototipul unui „Om nou" a constituit, încă din primele începuturi ale secolului XV, marea ambiţie a educatorilor.

De fapt puţine alte epoci au cunoscut o mai mare emulaţie pedagogică, decât acest secol din Cultura Italiei.

S'au scris în această vreme, de către cei mai iscusiţi şi luminaţi cărturari (iată câteva nume de Umanişti, care-au simţit nevoia să se ocupe, în afară de atâtea altele, şi cu această îndeletnicire de pedagogi teoreticieni: Colluccio Salutati, Pier Paolo Vergerio, Leonardo Bruni, Maffeo Vegio, E. S. Piccolomini, Francesco Filelfo şi alţii), tratate pentru educarea „perfectului om de Curte", al „perfectului Principe", al „perfectului tată de familie", al „fiului bine crescut", sau al „priceputului om de arme".

Centrul de preocupări în acest sens l-a constituit totdeauna desvoltarea armonioasă a tuturor facultăţilor umane.

De altfel, în acest sens a lucrat, de la început, şi Pedagogia propriu-zisă, prin maeştrii săi cei mai recunoscuţi, printre care se aminteşte un Barzizza, Guarino din Verona, sau, mai ales, Vittorino da Feltre, iniţiatorul Pedagogiei noi la Curtea din Mantova.

Deşi resimţindu-se de ecclectismul tradiţional al Invăţământului scolastic, noul program pedagogic al acestuia tindea să promoveze acel spirit de armonie interioară şi exterioară, care să se întruchipeze apoi în figuri ca aceea

1

a fostului său elev Federico da Montefeltro, Ducele din Urbino.

Dela Educaţia religioasă la cea morală şi dela cea intelectuală (prin Clasici selecţionaţi din punct de vedere estetic şi moral), la cea fizică sau chiar muzicală, totul se concentra în suprema aspiraţie a desăvârşirii individuale, prin atracţia faţă de semeni (graţia şi farmecul persoanei), prin inteligenţa şi omniscienţa în întreprinderi sau în simple conversaţii, prin bravura şi iniţiativa în luptă, prin priceperea în a le comanda poeţilor şi artiştilor orice.

Viitorino da Feltre — observă V. Rossi în al său Quattrocento([7]) — şi-a propus să desvolte în discipoli deplinătatea acelei „humanitas", prin care se puteau „exprima şi exercita toate energiile lor spirituale, într'un armonios acord al corpului, al inimii şi al minţii". El a căutat astfel să readucă pe pământ din cer „idealul perfecţiei umane". De aceea a confundat contrastele şi a căutat să împace Păgânismul cu Creştinismul, anticipând marea reformă spirituală a Neoplatonismului dela Florenţa.

In toată străduinţa acestei activităţi pedagogice, acelaş studios distinge([8]) „legătura dintre studiile literare, studii demne de omul liber, şi perfecţionarea spirituală, concepţia pe care pedagogii o propun drept fundament al doctrinei lor; ca scop, cucerirea „umanităţii" prin mijlocirea metodelor educative, care favorizează reculegerea interioară, reflexia asupra sa însăş, elaborarea ştiinţei extrasă direct dela surse; cu un cuvânt, formarea unui om care, independent de clasa socială, de bogăţie, de familie şi de sex, să înfăptuiască, cu simţ de măsură, de decenţă şi de armonie, toată virtualitatea spiritului său".

Reflexele „literare" (sau, în orice caz, filozofice) ale acestei concepţii pedagogice despre individ şi despre armonizarea, prin el, a celor mai disparate tendinţe, se vor regăsi cu timpul şi în tratate ca acela al lui Lorenzo Valla, intitulat De Voluptate (compus, în formă de dialog, în 1431)([9]). Intre Stoicism şi Epicurism, acest tratat precizează la un moment dat — prin interlocutorul Panormita — că „atât onestitatea, cât şi plăcerea, îi sunt vieţii indispensabile, şi că nici nu există opoziţie între plăcerile corpului şi acelea ale spiritului. In armonia lor stă supremul bine".

Individualismul Renaşterii — s'a observat atât de frecvent în legătură cu desbătuta problemă a antecedentelor

medievale [10] — îşi poate identifica precursorii în unele „figuri anarhice" ale Evului Mediu, ca aceea a lui Abélard, sau a promotorilor de erezii. Din această cauză s'a şi încercat să i se nege Umanismului meritul inovaţiei de-a fi exaltat, el cel dintâi, personalitatea umană şi de-a fi tins la întronarea ei pe înălţimea statuei de supra-om.

Atâta numai că nici un studios bine intenţionat şi bine pregătit, nu mai poate nega acum continuitatea unor tendinţe, ca aceea relativă la emanciparea individului, dintre societatea medievală italiană şi societatea secolului XV. Aşa încât, legătura dintre cele două forme de Civilizaţie, aparent antagoniste, o pot asigura tocmai „personalităţi" ca aceea a lui Francesco din Assisi (din punct de vedere spiritual), sau a lui Cola di Rienzo (din punct de vedere politic), sau, vom adăoga noi, ca a lui Dante şi a lui Petrarca, atunci când este vorba de „emanciparea" individualităţii umane, prin regăsirea ei în colectivitate, întrucât individul devine capabil să-şi dea seama de criza conştiinţei sale şi, în apogeul unei asemenea crize, ştie să recapete deplinătatea încrederii în sine. Iată de ce ni se pare deosebit de sugestivă definiţia sufletului „nou" al Renaşterii, pe care o dă Vittorio Rossi [11], drept „o sensualitate netranshumanată, ci ridicată de pe pământ într'o extatică lume de visare, în care sensibilul dobândeşte o inefabilă seninătate şi voluptatea se purifică până la a deveni o suavă îmbătare de contemplaţie spirituală". Omul îşi creiază astfel „o lume ireală, în care spiritul îşi trăeşte viaţa lui de absolută libertate".

Se simte în aceşti oameni noi un suflet adeseori neliniştit; se simte o viaţă interioară, care — şi aci se fac repetate cuvintele lui Italo Siciliano [12] — „creiază un pathos de frumuseţe, dar adesea şi de durere: în vaga melancolie a lui Botticelli, de exemplu, în criza lui Pico della Mirandola, în lucida amărăciune a lui Machiavelli, în sălbateca şi aprigа măreţie a lui Michelangelo, în nebunia lui Torquato Tasso, în chinuitoarele cercetări ale lui Leonardo da Vinci, care în realitate s'a apropiat cel mai mult de Dumnezeu şi care-a exprimat inefabilul Infinit, în miraculoasa frumuseţe a unor lucruri mici — mâini sau flori —, ca şi în strania sugestie a unor lucruri nefinite, în magia unor zâmbete misterioase".

Iată în ce fel s'a căutat să se sublinieze atitudinea afectivă a individului în Renaştere [13]. Printr'o atare atitudine,

Renaşterea şi-a asigurat o neobişnuită răspândire, schimbată cu timpul într'o adevărată contagiune, fie că a fost vorba de cultul pentru Artă, de pasiunea pentru Ştiinţă, de dragostea pentru glorie, sau de toate celelalte pasiuni care-au bântuit-o, în tot felul.

De aceea, oricât s'a străduit fiecare exponent al Renaşterii să înfăptuiască deplin şi definitiv acel ideal de armonie interioară despre care vorbeam, nici unul nu s'a putut sustrage unei dramatice crize spirituale, provenită poate tocmai dintr'un dezechilibru între idealuri: între cel estetic şi cel spiritual, între cel moral şi cel naţional, între atâtea altele câte le-a cunoscut o epocă de variate năzuinţe ca aceasta. Iar criza a fost exasperată şi de disproporţia dintre pasiunea cu care a fost urmărit programatic idealul suprem de care s'au lăsat însufleţiţi aceşti oameni (în primul rând refacerea existenţei lor, spre a putea fi la înălţimea vieţii marilor străbuni din Antichitate), precum şi de contingenţele locului şi momentului trăit de dânşii.

De altfel, explicaţia acestei crize spirituale se poate afla într'un dezechilibru, provocat de provenienţa exponenţilor marii mişcării spiritualiste, de Artă şi Cultură, care-a fost Umanismul şi Renaşterea: cele mai rafinate probleme filozofice şi cele mai pretenţioase realizări în domeniul creaţiei artistice şi culturale, au fost încredinţate imediat, unei generaţii de „parveniţi", ale căror origini erau sau modeste, sau cu totul obscure, şi a căror intrare în lumea „aristocraţiei spiritului" se făcea fără alte formalităţi de protocol, în afară de simpla iniţiere.

Cercetând biografia exponenţilor Umanismului, se va vedea într'adevăr că aceştia nu erau nici măcar literaţi „profesionişti"; ci oameni cu îndeletniciri foarte „burgheze" (ca şi în Evul Mediu), adică medici, bancheri, negustori, funcţionari, care practicau Cultura şi, prin aceasta, se ridicau apoi pe treapta ierarhică a valorilor sociale. Va fi nevoe să se aştepte mai bine de un secol (din secolul XVI mai departe), spre a se vedea apărând, ca o derivaţie a Renaşterii de început, tipul literatului profesionist, de obicei parazit, aventurier şi înobilat cu misiunea de „diplomat" al unei Curţi senioriale. Dar prima observaţie fixează caracterul specific burghez şi diletantistic al Umanismului italian, fără, bine înţeles, ca aceste epitete să-i micşoreze valoarea. Ele, de fapt, i-o accentuiază, dând cele mai formale asigurări de autenticitate şi de bună credinţă. Cazul familiei de bancheri

şi negustori a Medici-lor, sau cazul Umanistului Niccolò Niccoli (fiul unui neştiut postăvar); sau al istoriografului librar Vespasiano da Bisticci; sau, fără rezerve, al tuturor exponenţilor acestei mişcări, fac cu prisosinţă dovada.

Aşa dar: Umanismul şi Renaşterea şi-au aflat susţinătorii în cele mai umile pături sociale, sau în cele mai neştiute colţuri de provincie. Aceasta nu le-a împiedecat să se caracterizeze printr'o adevărată aristocraţie a spiritului, care să-i strângă apoi pe aceşti susţinători într'o adevărată castă de iniţiaţi şi tocmai prin ei să piardă contactul cu masele populare.

Intre valorile care s'au bucurat de mult prestigiu în această lume nouă a Renaşterii, simţul eroicului ocupă desigur un loc permanent şi de nediscutată precădere.

In dorinţa de exaltare pe această latură a individualităţilor, care se ridicau prin locul ocupat între Umanişti şi apoi prin rangul lor social mai presus de linia supuşilor, poeţii vremii au luat obiceiul de a-i diviniza pe „Suveranii" lor, în calitatea, pe care singuri şi-o arogau, de adevăraţi „perpetuae gloriae atque immortalitatis auctores". In vreme ce sculptorii se grăbeau, la rândul lor, să-i înalţe pe aceiaşi Suverani în centrul pieţelor monumentale, pe soclul noilor statui ecvestre, spre a consacra prin permanenţa gestului în bronz acea atitudine eroică, înşişi ei, Suveranii, s'au deprins cu asemenea apoteozări; ba le-au pretins cu vremea poeţilor dela Curte să le consacre adevărate epopei — de tipul celei intitulate, de exemplu, S f o r z e i d e — prin care să le fie perpetuată gloria.

Tot din acest simţ foarte desvoltat al eroicului, a luat naştere nevoia de origini legendare, cât mai ilustre, chiar dacă prin aceasta se accentua caracterul lor fantastic, în sens eroic. Astfel, după cum Sigismondo Malatesta, Condotierul din Rimini, afirma că se trage din Scipione Africanul, tot astfel îi atribuia istoricul Bonfini lui Matei Corvinul legătura cu o ilustră „Gintă" (Gens) romană (Corvinus) şi, prin aceasta, cu însuş Jupiter (14).

In palatul din Buda al aceluiaş Rege umanist, trona statuia Minervei, a lui Hercule, a lui Apollo, a Dianei, a lui Alexandru cel Mare, a lui Darius, sau a lui Dyonisos, spre a forma o atmosferă cât mai eroică în jurul unui basorelief central, sculptat poate de Verrocchio, care-l înfăţişa pe Matei Corvinul în chip de erou roman. Iar după ce l-a

însărcinat pe sculptorul dalmatin Jacopo da Traù să execute pentru acelaş palat statuile strămoşilor săi Huniadeşti, nu s'a sfiit să întroneze acolo propria sa statue (15).

Simţindu-i dorinţa, care nu era numai orgoliu, ci şi ascultare de acel imperativ al eroicului, „cei care-l lăudau pe Matei Corvinul, ştiau că-i face plăcere să fie comparat mai ales cu Alexandru cel Mare. Pe manuscrisele din biblioteca sa, pretindea, asemeni, să se aplice, între emblemele imperiale, iniţialele M[athias] A[ugustus]; iar un istoric şi adulator ca Lodovico Carbo se bucura că i-ar fi fost dat în curând să-l poată saluta pe Regele său la Roma, cu ocazia încununării ca Impărat. In acest scop, un cetăţean din Roma le dăduse ordin pictorilor să-l înfăţişeze călare pe faţada casei sale, cu spada în mână şi cu doi Ingeri, care să-i susţină coroana de lauri pe cap" (16).

Pe scara de onoare a noului palat din Urbino apărea, tot astfel, într'o statue de erou al Romei antice, imagina imperială a Condotierului Federico.

Acest nou simţ al eroicului avea să schimbe curând şi înfăţişarea războaelor.

Războaele în Evul Mediu fuseseră „comunale", adică „burgheze", „cetăţeneşti" şi, în general, defensive (17). Războaele „moderne", ale Renaşterii, încep a fi susţinute şi hotărîte de individualităţile izolate ale Condotierilor, adică ale „căpeteniilor" (de unde şi epitetul de „capitano di ventura", din care avea să derive mai apoi familia, atât de ramificată şi variată, a „aventurierilor" şi a „cuceritorilor"). In felul acesta, războaele au căpătat un caracter pur personal şi agresiv, extrem de cutezător, de genial prin improvizaţie şi dibăcie, prin formele de ambiţie şi de egoism eroic, pe care le-au cunoscut. Războaele s'au confundat cu luptele dintre doi protagonişti-campioni, aşa cum Teatrul clasic al Renaşterii se va impune drept un teatru de protagonişti, în sensul rolurilor şi al actorilor. Tot din aceeaş cauză „Principele", adică Seniorul, „stăpânul" unui stat, oricât de mare, sau oricât de mic, va trebui să se confunde cu însuş „Condotierul", care-şi arogă epitetul de „Conducător", acasă şi pe câmpurile de luptă.

Accepţia se va întregi însă şi cu atributul roman, de „realizator". De aceea, între Sigismondo Malatesta şi vărul său Federico d'Urbino, primul corespunde mai mult cu tipul „Corsarului" levantin (neitalic) şi numai al doilea se impune ca prototip al creatorului de nouă Civilizaţie, în Renaştere.

Alăturarea lui Federico d'Urbino de figura lui Francesco Sforza din Milano, nu poate decât să întregească fericit exemplificarea.

Ducele Valentino Borgia va strica în curând configuraţia acestei întruchipări ideale de „Condotier", el devenind exclusiv un om politic, adică un „Principe"; iar Machiavelli îi va închina, drept atare, opera ([18]).

In lumea valorilor practice se va întâmpla deci exact ceeace avea să se întâmple în aceea a Arhitecturii din secolul XVI: „Tot aşa geniul lui Bramante şi al lui Michelangelo, deşi adăogându-i formidabile mijloace polifonice Artei italiene, au sufocat, poate, în grandiozitatea desenului, pura armonie monocordă a unui Leon Battista Alberti şi a unui Laurana".

Atâta eroism, desfăşurat prin gesturi şi fapte reale de arme, trebuia în primul rând susţinut de o herculeană forţă fizică şi de o supraomenească rezistenţă. Pedagogia Renaşterii, înscriind în programele sale, încă dela Şcoala lui Vittorino da Feltre, interesul pentru compensarea exceselor intelectualiste printr'o neîncetată educare a forţelor fizice, avea desigur în vedere şi această cerinţă, în afară de ceeace putea fi precept luat din Pedagogia Antichităţii.

In acele timpuri de violentă emancipare a individualităţilor şi de punere în valoare a întregii entităţi umane, nimeni nu s'a mai putut sustrage obligaţiei de-a trece şi examenul aptitudinilor războinice, pe câmpul de luptă, prin fapte de arme individuale. Nu i s'au sustras nici chiar femeile, celebru fiind cazul Caterinei Sforza, mama unui Condotier ca Giovanni Dalle Bande Nere; după cum nu mai puţin comun era cazul Regentelor, care-şi înlocuiau pe câmpul de bătae soţii Condotieri, atunci când aceştia erau în lagăr, prinşi cu alte întreprinderi de arme ([19]). Nu i s'au sustras Papii, conducători în persoană ai unor campanii militare (şi este cazul Papei Juliu II, sau al lui Pius II Piccolomini, care-a pornit în persoană cunoscuta Cruciată împotriva Turcilor). „Este timpul în care un om trebuia să învingă sau să fie învins şi în care creditul personal valora mai mult ca orice drept legitim dobândit".

Din acest punct de vedere, o adevărată întruchipare a noului ideal al Renaşterii despre Omul-campion, li s'a revelat a fi contemporanilor săi Francesco Sforza, Senior al Milanului între 1450—1466. Căci în puţini alţi oameni ai timpului

s'a putut identifica mai precis „victoria geniului, a forţei individuale şi a norocului" ([20]).

După cum observa cu admiraţie acelaş Papă Pius II în amintirile sale, către 60 de ani Francesco Sforza „călărea ca un tânăr, înalt şi impozant, cu trăsăturile severe, calm şi afabil la vorbă, cu o ţinută de adevărat Principe şi cu un complex de calităţi fizice şi morale, fără pereche în secolul nostru".

Spre a fi comparată cu aceasta, iată acum întruchiparea fizică a spaniolului Rodrigo Borgia, ajuns Papă sub numele de Alexandru VI ([21]): „Este înalt, frumos, robust, exuberant de sănătate şi de forţă. Vorba îi este caldă şi agreabilă, vocea insinuantă, ochii minunaţi, buzele cărnoase, firea veselă, gesturile graţioase, ţinuta superbă. Deci nici o mirare dacă „văzând doamnele nobile — mărturiseşte un document al vremii — le îndeamnă imediat, într'un chip straniu, la iubire şi le atrage la sine mai tare ca un magnet fierul".

Pe când avea 70 de ani, s'ar fi zis că „intrase într'a doua tinereţe", întocmai ca pomii care înfloresc uneori asupra iernii. „Taurul care se vedea păscând pe câmpul stemei sale nobilitare, i-a fost vrednic simbol, până la ultima suflare a vieţii".

Fusese ales Papă la 62 de ani şi era faimos în toată Roma pentru „masculina-i frumuseţe şi pentru vigoarea tinerească a trupului său" ([22]). Un poet al vremii, un Michele Firno nu putea găsi alt prototip cu care să-l compare din acest punct de vedere, decât în Alexandru cel Mare. Dar, nemulţumit, îl ridica apoi mai sus pe altarul adulaţiei, zeificându-l pur şi simplu. „Papa Borgia călăreşte — însemnă acest poet şi de data aceasta nu vorbea numai cu intenţie adulatorie — pe un cal alb ca zăpada, cu fruntea senină, cu o demnitate maestoasă. Aşa se înfăţişează poporului, aşa îi binecuvântează pe toţi, aşa devine ţinta tuturor privirilor, tot aşa cum privirea sa pătrunde pretutindeni şi totul îl înveseleşte. Ce minunată este acea dulce lăsare în voe a fizionomiei sale, franca noblete a figurii şi claritatea privirii! Această trufie şi această ţinută de-o sprintenă frumuseţe, ca şi sănătatea verde şi deplină a trupului, cât sporesc veneraţia pe care o inspiră Sanctitatea Sa!".

Fiul Papei, vestitul Cesare Borgia, asemeni Impăraţilor Romei din epoca decadenţei, pe care-i lua ca model, se simţea cu adevărat mândru să-şi arăte în public forţa fizică.

Imbrăcat într'un costum spaniol de mare lux, descăleca în mijlocul serbărilor populare şi se lupta cu taurii în Piaţa Navona, sau în Piaţa Sfântului Petru. Iar atunci când, într'un asemenea prilej, a ucis cu mâna lui şapte tauri sălbateci, unuia retezându-i capul dela prima lovitură, întreaga Romă l-a aclamat cu frenezie şi admiraţie, ca pe un adevărat erou (23).

Renaşterea italiană s'a resimţit totdeauna de-o accentuată persistenţă, în continuitatea ei faţă de Evul Mediu, a masivităţii adeseori brutală şi primitivă. Să nu se obiecteze deci că exemplul celor doi Spanioli ar înstrăina caracterele autentice ale Renaşterii italiene, şi geografic, şi cronologic.

Medaliile gravate de Pisanello îl înfăţişează pe Niccolò III d'Este al Ferrarei (este deci vorba de un Senior italian dela începutul secolului XV), plin de-o vitalitate cu adevărat exuberantă, având „capul unui războinic roman — în care se distinge forţa maxilarelor şi sensualitatea buzelor cărnoase — prelungit într'un corp puternic, prin gâtul ca de taur" (24).

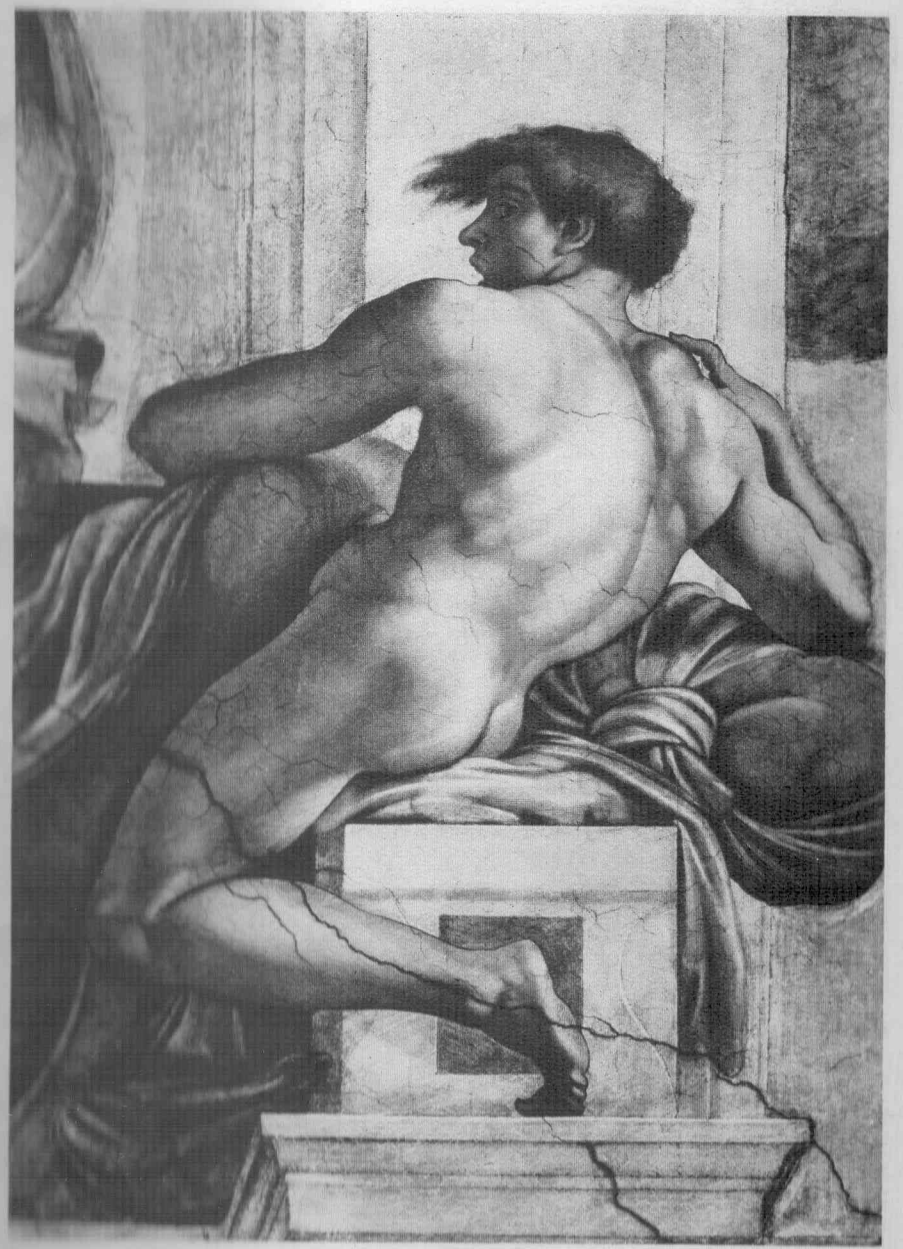
Pe una din faţadele vechii biserici Or San Michele din Florenţa, a fost aşezată statuia Sfântului Gheorghe, sculptată de Donatello, încă din 1416. Sfântul — a observat Hans Baron (25) — este înfăţişat ca un tânăr războinic, „cu amândouă picioarele călcând solid pământul, drept adevărat simbol al primei Renaşteri florentine".

Intregul simţ al eroicului, senin şi încrezător în sine, impresionant ca siguranţă şi ca robusteţe elegantă, se regăseşte, într'adevăr, în acest San Giorgio donatellian, cu privirea tot atât de scrutătoare ca şi Davidul lui Michelangelo, cu semeţia tot atât de promptă ca şi Davidul din bronzul lui Verrocchio.

Energia acestui adolescent pare identică cu aceea a Condotierului care calculează începutul bătăliei, sau cu a Războinicului lui Michelangelo, sculat din repaosul morţii, ca să îmbrace armura şi să înceapă, însfârşit, atacul, ridicând Crucea de pe scut.

Increderea în propria-le forţă şi apriga voinţă de-a o folosi în orice ocazie, menită să le pună în valoare izbânda împotriva oricui, a rămas deci un punct statornic în programul de viaţă al noilor oameni. Dar aceasta le-a şi învrăjbit ambiţia.

Iată deci, tot numai pentru o întâmplătoare exemplifi-



2

care, şi un caz de ambiţie, menită să stimuleze până la exasperare forţa: Seniorul Mantovei Francesco Gonzaga şi-a pus în minte la un moment dat să taie intrarea flotei milaneze de pe râul Po, înspre domeniile sale. In acest scop, a dat ordin să se construiască un pod cu întăriturí, ceeace era suficient pe acea vreme (26).

La o asemenea provocare, Seniorul Milanului Galeazzo Visconti a dat însă ordin la rându-i, să se construiască un alt pod, în faţa celui al rivalului şi astfel amenajat, încât să poată fi deviate apele afluentului Mincio, care trecea prin Mantova, Capitala lui Francesco Gonzaga; aşa încât să se usuce lagunele din faţa acelui oraş, spre a-l lipsi pe rival de apărare (castelul era împrejmuit de ape) şi a otrăvi aerul cu o pestilenţială malarie.

Nu mai puţin justificat va fi în atitudinile unor astfel de oameni, orgoliul. Intr'un adevărat exces de megalomanie, Lodovico il Moro obişnuia să spună: „Il am pe Sanctitatea Sa Papa confesor; pe Impăratul General; pe Dogele Veneţiei intendent şi pe Regele Franţei curier" (27).

Un atare orgoliu nu a fost totuş în multe cazuri decât spre binele progresului înfăptuit în Cultura şi Arta vremii, de către cei care-l practicau fără nici o rezervă. Aşa, se citează cazul lui Federico d'Urbino, care se străduise în tot felul să-şi procure, prin ambasadorii săi, inventarul Bibliotecii Vaticane, al celei strânse de Cosimo de' Medici la Florenţa, al bibliotecii Visconţilor dela Pavia, sau chiar al bibliotecii din Oxford. Rezultatul comparării inventariilor, cu acela al incunabulelor colecţionate de el însuş la Urbino, era menit a-i satisface din plin orgoliul. Căci, în ce priveşte raritatea autorilor şi calitatea textelor, biblioteca dela Urbino se constata că le întrece la un moment dat pe toate celelalte, deşi era de fapt biblioteca personală a unui Condotier, dintr'un mic orăşel de provincie (28).

Se poate distinge într'o asemenea formă de orgoliu şi un admirabil spirit de emulaţie, de pe urma căruia progresele Culturii au cunoscut în ţara Renaşterii realizări cu totul excepţionale.

Prin exagerarea acestui sentiment s'a ajuns curând şi la impunerea, între celelalte valori, a Culturii. Cărturarul umanist Francesco Filelfo putea astfel să aibă o părere cu totul aparte despre „virtuţile" sale de scriitor, cărora socotea că nu li se poate în nici un caz opune însăş puterea unui „stăpân" ca venerabilul Cosimo de' Medici. „Cosimo are

nevoe de pumnal şi de otravă împotriva mea; pe câtă vreme împotrivă-i, geniul şi pana mea sunt de ajuns" (29).

Acelaş cărturar nu obişnuia să se ia la întrecere numai cu „puternicii" lumii politice, dar chiar şi cu marile glorii ale Literaturii latine. Pe Virgiliu îl întrecea astfel, după cre-dinţa sa, în Oratorie; iar pe Cicero, în ale Poeziei. De aceea nu se sfia să întrebe: „Talem quem mihi des alium?" („Poţi să-mi dai vre-un altul, aşa, ca mine?").

In aceeaş lume de cărturari umanişti, nu mai puţin or-golios s'a dovedit istoricul Flavio Biondo (30), de care, este drept, se leagă însăşi începuturile moderne ale Istorio-grafiei „ştiinţifice". Flavio Biondo obişnuia să spună însă despre propriile-i opere:

„...Ele trebue să dureze mult şi am despre aceasta încă o dovadă, de care trebue să se ţină seama: anume că, printre popoarele Creştinătăţii, în fiecare Naţiune şi pro-vincie se află multe din istoriile mele, care i-au costat mai mult ca cincizeci de bani de aur pe cei care-au vrut să le aibă".

In general, exponenţii literari ai Renaşterii nu s'au sus-tras menirii lor, care era de-a lucra „pentru glorie" (31). „Scopul şi datoria poetului — spunea pe atunci un mare poet, cu atâta autoritate, ca Pontano — este de-a vorbi în mod cât mai desăvârşit, pentru a trezi admiraţia".

Iar tot Francesco Filelfo îi scria odată lui Palla Strozzi, cunoscutul Mecena al Umaniştilor dela Florenţa şi apoi dela Padova: „...M'am consacrat pe de-a 'ntregul artei de-a scri, aşa încât îmi face impresia că sunt născut nu numai pentru cei vii, dar şi pentru posteritate". Umaniştii sunt „unici", bine înţeles după propria şi repetata lor părere. „Universul se reduce la ei. Ei sunt centrul şi sprijinul Universului. Ei sunt însuş Universul".

Cu toată înalta spiritualitate pe care o reprezenta în gândirea Renaşterii, chiar şi un filozof ca Marsilio Ficino nu ezita să afirme: „Omul nu vrea pe nimeni superior, sau egal lui; el nu tolerează să existe mai presus de sine o Impărăţie, din care să fie exclus. Afară numai de starea de Dumnezeu („Solius Dei hic status est")... Omul se sileşte să poruncească peste tot şi peste tot se face preamărit. Se străduieşte să fie pretutindeni ca şi Dumnezeu. Şi ca Dum-nezeu se străduieşte să existe totdeauna" (32).

Când asemenea convingeri, corespunzând cu tot atâtea exagerări excesive, nu aveau cel puţin corectivul unor spe-

culaţii pur filozofice, era uşor să degenereze în aspecte de un foarte discutabil bun gust.

Cercetând bustul Beatricei d'Este dela Luvru, Robert de la Sizeranne, esteticianul francez care şi-a făcut o specia-litate din interpretarea „măştilor şi figurilor" Renaşterii ita-liene, nota într'o bine cunoscută carte a sa (33):

„...C'est une légère semence de mauvais goût [imitarea unei broderii în marmoră], dejà déposée là, dès le XV-me siècle, dans le terreau à chefs-d'oeuvre, et qui germera, hélas! Ce goût du trompe-l'oeil, cette manie de la surcharge ornementale, c'est un goût bien italien. Aux grandes époques de l'art, il est maté bien le génie, mais il existe, déjà, à l'état „larvé", si l'on peut dire".

Omul Renaşterii şi-a insuflat „geniul acţiunii", al săvâr-şirii, al mobilităţii şi al dinamismului.

Plecând de la constatarea că „Leonardo da Vinci s'a ocupat magistral de cinematică; mai propriu-zis, de me-canisme pentru transformarea mişcărilor" (34), se constată că însăş această preocupare şi această predilecţie definesc înclinarea vremii spre mişcare şi dinamism, multiplicate prin „mecanică".

Civilizaţia modernă începe, astfel, şi în aceste forme ingenios „mecanice", cu Italienii primei Renaşteri.

Din nevoia de continuă mobilitate, contrazisă numai de ceea ce rezistă încă, drept permanent, în sufletul omenesc, s'au afirmat posibilităţile de multiplicare ale personali-tăţii umane, în infinite manifestări şi forme.

Omul a devenit proteic, dar echilibrul existenţei lui, cu toate infinitele impulsiuni divergente ale acelui exces de vitalitate, i-a fost asigurat prin corectivul Esteticei — ca idee — şi al Compoziţiei — ca formă.

Rămâne de văzut dacă până şi pentru un pedagog al bunului simţ ca Francesco Patrizi, voinţa şi acţiunea se păreau a fi cele două idealuri spre care trebuia să tindă, în ultimă analiză, educarea tineretului, pe care îl dorea realizat în forma „omului bun", prin toate mijloacele Educaţiei morale, in-telectuale şi fizice, acţionate concomitent (35). Acest „ma-estru şi învăţător", apare astfel şi el influenţat, în cel mai înalt grad, de „febra activistică a secolului" (36).

Să nu se omită apoi faptul că pedagogul era un înalt prelat al Bisericii Romane. „Activitate — propovăduia Pa-trizi cu toate acestea —, activitate intensă, întrucât viaţa,

repetând cu Caton, este ca fierul, pe care dacă nu-l foloseşti, se umple de rugină; iar dacă-l foloseşti, străluceşte. Toţi oamenii trebue să fie „dedaţi muncii", — întrucât în trândăvie viaţa putrezeşte".

Şi nici nu era vorba, în ipoteza lui Francesco Patrizi, de-o muncă egoistă, redusă la satisfacţia individuală, preţioasă şi ea; ci de munca spre binele colectivităţii, ale cărei binefaceri i le arată omului furnica şi albina; o muncă, aşa dar, cu caracter social.

Dela această educaţie primită de noul Om al Renaşterii, în vederea îndrumării lui spre acţiune şi dinamizare la maxim a resurselor fizice şi sufleteşti, s'a trecut, în secolele următoare, la nevoia de lărgire a spaţiului geografic şi apoi chiar cosmic, în care să i se poată desfăşura mai nestânjenit activitatea.

De aceea Renaşterea a fost epoca marilor călătorii şi a marilor descoperiri geografice.

„Omul — scrie Piero Misciatelli (37) — şi-a extins atunci stăpânirea asupra lumii. Cristofor Columb a cutezat să rostească trufaşa vorbă: „Pământul este mic". Şi a descoperit un nou Continent.

„Astfel, sfera „finită", la care se reducea Universul, după concepţia veche, este depăşită. Se risipeşte reprezentarea „închisului" cer ptolemaic. Lumile se multiplică pe cerul infinit, toate pline de mişcare şi de mister.

„Pământul care era socotit de milenii centrul imobil al Totului, se mişcă, întocmai ca celelalte corpuri cereşti, în spaţiu. Sentimentul învăluitor al mişcării şi al preschimbării, care în Evul Mediu obişnuia să se opună presupusei linişti a lui Dumnezeu, năpădeşte minţile, modifică toate concepţiile, transformă aprecierea lucrurilor: este cauza perturbaţiilor şi a deviaţiilor spirituale. Dar sporeşte, în acelaş timp, în cele mai înalte spirite, mistica aspiraţie către ţinta divină, pentru manifestarea puterii Sale de creaţie".

Intorcându-ne în lumea valorilor pur spirituale, prin care se poate caracteriza aceeaş nevoe de acţiune în noua psihologie a Renaşterii, se poate evoca iarăş exemplul lui Francesco Guicciardini; cu atât mai mult, cu cât opera sa I Ricordi, apare drept una din cele mai expresive cărţi ale epocii de afirmare definitivă a Renaşterii.

In centrul acestor Amintiri stă o concepţie de viaţă, care se face, nu mai puţin, demnă de reţinut.

In acest sens ne îndrumează şi următoarele constatări

recente ale lui Malagoli (38): „Înţeleptul Guicciardini, care trăeşte în lucruri şi asupra lor, îşi exercită în mod activ Eul, se regăseşte în acest sentiment al limitării oricărei realităţi şi află în acest sentiment sensul perseverării în acţiune, precum şi capacitatea de-a se reface într'un a b o v o, în faţa înfrângerilor şi a deziluziilor. In felul acesta, scepticismul lui Guicciardini se transpune într'o morală activă a acţiunii".

Dar în privinţa unei asemenea expansiuni de vitalitate, fără precedent, care se transpune în tot atâtea manifestări de activitate umană, se poate adăoga, cu adevărat impresionant, cazul familiei Medici dela Florenţa. Nu de mult, l-a semnalat Giovanni Papini (39), întrucât i s'a părut excepţional de semnificativ, atunci când este vorba de-a se dovedi potenţialul de vitalitate al acestei omeniri înoite. Papini îşi obligă, într'adevăr, cititorul să mediteze asupra faptului că reprezentanţii familiei Medici din Renaştere, „au fost persecutaţi de boli şi de moarte: mai toţi au fost chinuiţi de gută şi pândiţi de ftizie; mai toţi au murit tineri, sau, în ori ce caz, cu mult înainte de bătrâneţe; câţiva dintre ei, ca Giuliano di Piero de' Medici, ca Giovanni delle Bande Nere şi ca Ducele Alessandro, ucişi de pumnalul duşman. Să ne gândim totuş că, în ciuda acestei persecuţii a infirmităţilor şi a nenorocirilor, ei s'au dovedit în stare să-i ofere Italiei şi lumii exemple minunate de îndrăzneală, de măreţie şi de genialitate. Să ne gândim că în nu mai mult ca două secole, această familie, duşmănită şi blamată, a dat la iveală cel puţin zece creaturi superioare, oferind Poeziei şi Politicei un geniu, trei Pontifi Bisericii, două Regine Franţei, eroi şi Principi marii Istorii naţionale italiene. Să ne gândim că Renaşterea, care este una din supremele glorii şi daruri ale Civilizaţiei italiene, se poate întruchipa, cel puţin pentru jumătate de secol, în figurile a trei generaţii din această familie: Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico şi Papa Leone X".

Aflând în forţele-i fizice, încordate la maxim şi educate sistematic, îndemnul pentru cultivarea simţului eroic al personalităţii, printr'o ambiţie, un orgoliu şi un egoism întronate drept adevărate „virtuţi", Omul nou al Renaşterii a dat un nou sens existenţei, ridicând actele de voinţă la o valoare necunoscută şi trecând, cu un impresionant succes, examenul competiţiunii sale cu întreaga lume de realităţi mate-

riale, printr'o nouă valorificare a vitalităţii şi printr'o altă concepţie despre rolul activităţii umane pe pământ.

Ceeace dă însă un mai accentuat relief acestor noi atitudini, este desigur precocitatea cu care Omul Renaşterii s'a emancipat, în vederea trăirii, într'un asemenea fel, a vieţii.

Primul secol al Renaşterii, constatam altădată (40), a fost epoca tuturor emancipărilor: a individului faţă de constrângerile Dogmei; a soţului faţă de căsătorie; a vieţii faţă de prejudecăţi; a copiilor faţă de vârstă. Căci entusiasmul pentru trăirea vieţii deplin, cât mai intens şi mai imediat, pătrunsese până la vârstele cele mai crude, după cum avea să pătrundă curând, din punct de vedere social, până la cele mai subterane straturi ale societăţii.

Anecdotica acesteia abundă în exemple foarte caracteristice, de precoce emancipare a individului.

Niccolò, un bastard al lui Alberto d'Este al Ferrarei, i-a urmat acestuia la domnie pe când avea 10 ani, ajungând astfel, la acea vârstă, Suveranul unuia din cele mai prospere State italiene dela începutul secolului XV.

Pe când avea 17 ani, acelaş Niccolò nu numai că trecuse cu bine peste toate primejdiile şi ameninţările care-l pândeau din partea numeroşilor rivali, dar, prin marea-i iscusinţă şi bravură, se învrednicise de cinstea ca Papa să-i încredinţeze comanda miliţiilor pontificate. La acest titlu de mare onoare, avea să-l adaoge curând pe acela de Vicar imperial şi de stăpân absolut peste ţinuturile moştenite dela părintele său (41).

Intre timp (la 14 ani) se însurase prima oară.

Dar cazul acestor copii-Condotieri nu se poate limita la atât. Istoria Senioriilor italiene îl confirmă pretutindeni.

Iată-l repetându-se în analele celor dela Rimini, prin această foarte expresivă întâmplare (42):

Intr'o noapte a anului 1431, în apropierea acelui oraş întărit, Sigismondo Malatesta, fiul bastard al Seniorului, deşi avea numai 14 ani, încălecase pe cel mai nestăpânit cal, îmbrăcase armura cea mai grea şi, în fruntea unui stol de câteva sute de călăreţi mercenari, pe care el îi înarmase anume şi îi scosese la luptă, neaşteptat de duşman, nepus de nimeni, a izbutit să fugărească din jurul cetăţii temutele miliţii ale Papei, care-o împresurau tot mai aproape, de câteva săptămâni.

In felul acesta, bastardul Sigismondo şi-a atribuit imediat şi de drept, la acea vârstă, stăpânirea peste o cetate şi

peste un Stat ca acela al vestitei dinastii Malatesta. Un an mai târziu şi din abile calcule politice, acelaş adolescent era pe punctul să contracteze o importantă căsătorie cu fata vestitului Conte de Carmagnola, pentruca pe când avea 16 ani să se căsătorească cu Genoveffa D'Este a lui Niccolò III şi a Parisinei Malatesta, cu care de altfel se şi înrudea.

Alţi câţiva ani vor trece şi acelaş tânăr, dar încercat Condotier, va fi angajat de Papa Eugeniu IV drept comandant al tuturor miliţiilor pontificale, într'un război ca acela împotriva Aragonezilor. Pe când Sigismondo Malatesta avea 18 ani, nu se mai afla în toată Italia alt Condotier care să-i întreacă faima.

Dar iată şi un exemplu, luat din cele întâmplate la Florenţa, unde supremaţia au păstrat-o mai ales manifestările spirituale, nu atât cele de arme şi de stăpânire.

Lorenzo, denumit mai apoi „cel Magnific", nu împlinise 21 de ani când, murindu-i părintele, a ajuns capul familiei Medici (Decembrie 1469), luând asupră-şi conducerea efectivă a Florenţei şi a unei adevărate dinastii, ca aceea afirmată de Cosimo il Vecchio (43).

Sau: Piero, copilul aceluiaş Lorenzo şi elevul umanistului-poet Angelo Poliziano, ştia la şase ani pe dinafară gramatica greacă a lui Gaza (44).

Sau: Angelo Poliziano, pe când avea 15—16 ani şi abia venise de la ţară, spre a-şi începe ucenicia cu maeştrii dela Universitatea Florenţei, compunea epigrame greceşti şi latine, pe lângă tot felul de alte compoziţii poetice sau erudite (45). Tot atunci, s'a apucat să-l traducă pe Homer în exametri latini şi, firește, de data aceasta, după originalul grecesc (46).

Sau, din atâtea, iată două exemple de precocitate feminină:

Venind la Ferrara ca soţie a lui Niccolò III, amintita Parisina Malatesta (pe când avea numai 14 ani), s'a găsit în situaţia de mamă adoptivă a cel puţin opt bastarzi, cei mai mulţi băeţi, între 4 şi 13 ani, deci unii egalându-i vârsta (47).

La 22 ani Lucreţia Borgia, fata Papei Alexandru VI şi sora lui Cesare, se măritase de trei ori şi fusese eroina celor mai senzaţionale manifestări patologice ale familiei sale. Ceeace n'o împiedicase ca între timp să fie guvernatoarea-regentă a oraşului Spoleto şi adevărata locţiitoare de Suveran Pon-

tif (48), cu care tratau preţul învestiturii toţi candidaţii la Cardinalat.

La 11 ani fusese de cel puţin trei ori logodită cu tot felul de gentilomi spanioli, iar la 13 ani ajunsese înfine soţia lui Giovanni Sforza, Seniorul din Pesaro şi nepotul puternicului Lodovico il Moro.

La 22 de ani Lucreţia „a inaugurat apoi a doua perioadă a vieţii sale", căsătorindu-se (a treia oară) cu Ducele Alfonso d'Este, pentru ca la 39 de ani să-şi sfârşească zilele într'o mânăstire din Ferrara (49).

„Prea voluptos spre a se lipsi de bucurie — a observat un cunoscut istoric al Renaşterii (50) —; prea artist ca să renunţe la frumuseţe; prea bogat, având prea mult aur şi prea multe bijuterii, ca să nu le atârne de umerii goi, secolul XV a atras femeia în afara cercului familiei sale, a luat-o dela torsul lânii şi dela leagăn, a gătit-o, a exaltat-o, a adorat-o. Nu i-a mai cerut virtuţi domestice: i-a cerut în schimb virtuţi de lume; a introdus-o în lumina şi în fastul salonului; iar în loc de-a o mai privi cu ochii severi ai educatorului sau ai soţului, i-a surâs cu ochi de amant".

La rândul său, femeia s'a străduit să se arăte la înălţimea acestei noi meniri, prin luxul şi fastul îmbrăcămintei, sau corectând prin tot felul de artificii natura.

Emanciparea individualităţii umane, sub toate aspectele, trezea la viaţă nouă, în decursul existenţei unor bine ştiute eroine ale castităţii (căci Renaşterea a cunoscut şi asemenea figuri femenine) (51), instinctele şi simţurile altora dintre contemporanele lor. Ele oferă exemple contrarii despre ceeace a însemnat sensualitatea în aceeaş vreme. Iată-l aici pe cel al frumoasei femei din Napoli, pe care pudoarea n'a oprit-o să se desbrace pe drum şi să meargă aşa înaintea calului Regelui Alfons d'Aragona cel foarte bigot şi auster, „spre a-i oferi, drept omagiu, frumuseţea nudităţii sale".

Statuile de Zeiţe, scoase atunci din pământ, la lumina nouă a Renaşterii, spre a fi apoi admirate unanim şi cu atâta pasiune, ofereau aceleaşi imagini. Idealul nudităţii perfecte se impunea vieţii de toate zilele, în vreme ce pictori ca Botticelli transfigurau prin culoare, în tot atâtea icoane, Venerele albe, calde încă de pământul din care le desgropa aviditatea celor dintâi arheologi.

Emanciparea femeilor şi adaptarea lor la cele mai variate aptitudini, fără ezitări şi cu un admirabil simţ de orientare, poate fi edificator ilustrată prin exemplul Beatricei d'Este,

pe care biograful său De la Sizeranne, o califică drept „efemeră" (52):

„Beatrice sare din copilărie în viaţa de femeie măritată, în ocârmuirea Statului, pe tronul uneia din cele mai bogate cetăţi ale lumii. Işi joacă rolul fără cea mai mică şovăire. O zi mai înainte vorbea cu păpuşile; a doua zi îi ţinea discursuri Dogelui, ambasadorilor, chiar şi Regelui Franţei. Nu se încurca niciodată, nu-i era frică de nimic, rezolva toate dificultăţile, trecând peste ele ca peste obstacole, atunci când gonea cerbul în pădurile dela Vigevano.

„Căsătorie, călătorii, intrări triumfale prin diferite oraşe, recepţii de Regi şi de Impăraţi, încoronarea, naşterile, ambasadele pe care le avea de îndeplinit — totul se grămădeşte, se precipită asupra ei... Şi Beatrice n'avea încă 22 de ani!".

Pe urmă, prematur, la acea vârstă, moartea, dispariţia de pe scena vieţii trăite, spre a intra în existenţa Artei, prin piatra de mormânt din Certosa de lângă Pavia.

Noul Om al Renaşterii, prin multe din manifestările sale, poate da impresia unei primitivităţi pe care ar putea-o explica, întocmai ca într'o nouă Geneză, plăsmuirea lui prea recentă. Mai aproape de adevăr poate rămâne însă explicaţia unei continuităţi cu Evul Mediu, din acest punct de vedere. „Omenirea din primele timpuri ale Renaşterii — s'a spus (53) — este încă brutală, cufundată în materialism; calcă greoi; are pofte grosolane; rosteşte vorbe urâte şi râde prea zgomotos. Ii trebuesc glume asemeni, isprăvi cu uriaşi, precum şi satisfacerea cât mai violentă a tuturor dorinţelor fizice".

In această explicaţie stă adevăratul sens al decadenţei moravurilor, de care Evul Mediu, crezut în general o epocă de mare evlavie şi de multă smerenie în faţa lui Dumnezeu, este însă cel puţin tot atât de vinovat. Stau drept dovadă toate aluziile şi toate ororile relatate de Dante în Divina Comedie. Iar cine ar căuta alte exemple de brutalitate şi depravare medievală (Papi ca Bonifaciu VIII vinovaţi de sodomie, sau ca Ştefan VI, care şi-a desgropat predecesorul, ca să-i prezinte cadavrul în faţa unui Sinod), poate fi cu uşurinţă satisfăcut (54).

Renaşterea va avea deci de partea sa, din acest punct de vedere, justificarea tradiţiei şi va putea invoca, în plus, o scuză: n'a făcut niciodată caz de moralitate şi de credinţă.

Şi apoi: nu la toate Curţile Renaşterii se constată aceeaş atmosferă de insuportabilă conrupţie. Unele dintre ele, ca aceea a Ducelui din Urbino, spun cronicarii vremii, păreau adevărate „case de religioşi", remarcându-se prin austeritatea moravurilor şi printr'o desăvârşită moralitate (55).

In schimb, descătuşarea din orice preocupare faţă de prejudecăţile morale şi disconsiderarea oricărei constrângeri din afară, i-au dat Italianului din secolul XV posibilitatea să-şi regăsească sufletul lui de italic şi de adevărat „latin".

Elanul îi caracterizează gestul acestei complecte descătuşări, urmările, în Artă şi Cultură, ale avântului sufletesc de care a dat unanim dovadă.

In vreme ce pictorii flamanzi, neîntrecuţi maeştri în tehnica culorilor de ulei, se complăceau într'o pictură măruntă, de miniatură şi de amănunt, definind cu scrupulozitate cele mai mici particularităţi ale obiectului, Italienii erau exasperaţi de un asemenea procedeu (56). Şi i-au lăsat cel mult pe călugări să migălească mai departe pergamentele lor, pentru ca ei, pictorii ceilalţi, „să se avânte cu bucurie şi voluptate spre zidurile întregi pe care să le picteze, într'o atitudine largă şi semeaţă, cu dâre de penel ce nu se mai puteau corecta, în tencuiala proaspătă a frescului şi repede, până ce nu se usca pe acele ziduri", pentru totdeauna.

Cu elanul a crescut, firește, dorinţa de glorie în sufletul acestui Om, reîntărit în credinţa Destinului, pe care singur şi-l va făuri şi îl va susţine de acum înainte.

Scria Leonardo da Vinci în codicele asupra zborului păsărilor: „...De pe muntele care deţine numele marei păsări, îşi va lua zborul faimoasa pasăre, care va umple lumea cu marea ei faimă... Va umple universul de uimire, umplând cu faima sa toate scrierile şi glorie eternă locului în care s'a născut" (57).

Antecedentele acestei atitudini, sunt însă de căutat iarăş în Trecento.

Din punctul de vedere al grijei cu care şi-a asigurat faima în lumea contemporanilor săi, fără îndoială că Petrarca poate fi socotit drept unul din cei mai apropiaţi precursori ai Omului astfel renăscut.

Atâta numai că, în cazul lui Petrarca, această irezistibilă nevoe sufletească de faimă, a cunoscut şi momente de criză, care presupun în sufletul său aderente de prejudecăţi medievale, dacă nu chiar remuşcările bunului Creştin.

Se poate admite însă — iar cerinţa este a lui Burckhardt (58) — că Dante împarte deopotrivă cu Petrarca meritul de-a fi instaurat o mentalitate nouă şi din punctul de vedere al gloriei. De aceea a vorbit Dante, în câteva rânduri, cu atâta convingere, de suprema dorinţă a vieţii sale: să fie încununat poet în catedrala din Florenţa.

Petrarca va cunoaşte împlinirea unei asemenea dorinţi şi va rămâne în analele Poeziei cu amintirea gloriei de a fi fost încununat pe Capitoliu.

De altfel, asemenea consacrări deveneau din ce în ce mai frecvente, chiar în cazul unor poeţi mult mai puţin celebri, prin toate celelalte oraşe ale Italiei. Este citat ca exemplu cazul lui Albertino Mussato, contemporanul lui Dante, încoronat la Padova, sediul celebrei Universităţi.

De aici, din acelaş sentiment al nevoii de glorie, s'a generalizat în Renaştere — prin biografiile plutarchiene — cultul oamenilor iluştri din Antichitate, însă şi contemporani.

Drept urmare a aceleiaş „voluptăţi a gloriei", iată cultul morţilor iluştri, fie ei Seniori, artişti sau cărturari, materializat prin interesul crescând ce s'a acordat mormintelor şi monumentelor funerare.

Aşa s'a transformat cu vremea biserica San Lorenzo din Florenţa în mauzoleu al familiei Medici, sau biserica Santa Croce din acelaş oraş, în adevărat Panteon al noilor glorii italice. Datorită aceluiaş cult, rămăşiţele pământeşti ale lui Raffaello au fost aşezate sub cupola Panteonului din Roma.

Unele din cele mai celebre şi odioase asasinate săvârşite în decursul Renaşterii, sunt atribuite de istorici mai mult dorinţei de glorie cu ori ce preţ, decât unei criminalităţi ordinare.

De o astfel de „sete de glorie" pare a fi fost chinuit celebrul Lorenzino, când, învinuit că mutilase unele statui antice din Roma, s'a gândit să pună la cale o altă faptă, a cărei „noutate" ar fi putut face să se uite o asemenea ruşine. Şi a pus la cale asasinarea Suveranului său (59).

Rolul poeţilor din Renaştere a rămas, constant, acela de-a consacra faima Seniorilor. Aceştia nu se adresau ei totdeauna poeţilor, spre a-şi asigura perpetuarea gloriei prin operele lor literare; ci adesea literaţii îi solicitau întru aceasta. Iată cazul unui poet şi umanist de însemnătatea lui Angelo Poliziano, care, din Florenţa sa, se grăbea să-i scrie Regelui Ioan al Portugaliei (în 1491), spre a-l sfătui

să nu neglijeze de a-i încredința lui grija preamăririi descoperirilor pe care corăbierii acelui Rege tocmai le făcuseră pe coastele Africei.

Spre a-și asigura nemurirea — îl încredința Poetul — Ioan urma să-i trimeată toate informațiile necesare alcătuirii unei opere de glorificare; căci altfel i s'ar fi putut întâmpla ca acelor eroi care, lipsiți de splendoarea pe care o capătă dela pana cărturarilor, „riscă foarte sigur ca isprăvile lor să zacă uitate în imensa îngrămădire a fastelor fragilității umane".

Bine înțeles, Regele s'a grăbit să-și dea adeziunea la o asemenea promițătoare inițiativă (60).

Potrivit preceptelor Episcopului-pedagog Francesco Patrizi, „Principele nu trebue să dorească drept răsplată a ocârmuirii sale înțelepte și juste, decât gloria și onoarea". „Optimi regis proemium, quod pro rectis actionibus expectare debet ab his quibus praeest sola est gloria et honestus honor", declara într'adevăr Patrizi, în tratatul său Despre Domnie (De Regno, IX, XIX) (61).

Căci în lipsa acestor satisfacții supreme, bunul Principe trebue să se mulțumească de-a se ști împăcat în cugetul său.

De altfel, credința că el trebue să umble după glorie, iar că Poetul trebue să i-o cânte neapărat, s'a consfințit drept o adevărată normă de viață în lumea Renașterii. Căci — se spunea curent — el de aceea era Principe, iar Poetul de aceea stătea la Curtea lui (62).

Această desăvârșită credință în excepționala valoare a gloriei, asigurată și perpetuată în tot felul, de poeți, de pictori, de sculptori și de gravorii de medalii, însenina în sufletul noilor oameni și gândul Morții. Un poet umanist ca Pontano avea, astfel, o concepție total senină despre Moarte, din această cauză. Căci avea certitudinea permanentizării sale în viață, prin gloria pe care știa să și-o asigure, numele-i urmând să continue a-i răsuna în posteritate, cu glas distinct auzit, în vălmășagul vieții.

După cum dovedește poema sa astrologică Urania (1476—1480), Gioviano Pontano a popularizat astfel un adevărat cult păgân al gloriei (63), care avea să se generalizeze curând în întreaga societate a Renașterii, din care erau din ce în ce mai puțin excluse femeile.

Corespunzător precocității în ce privește emanciparea individualității umane față de vârstă și corespunzător eman-

cipării ei față de prejudecata aristocrației feudale din punct de vedere social, se adaogă emanciparea, față de sex, a femeii.

Aceasta își va asigura, alături de bărbați, celebritatea în tot felul: prin lux și rafinament, ca Isabella d'Este; prin corupție și desfrâu, ca Lucreția Borgia; prin iubirea Seniorului, ca Isotta degli Atti, sau ca Beatrice d'Este; prin bravură, ca îndrăzneața Caterina Sforza, sau, în general, prin adaptarea atâtor alte femei la Cultura umanistă, în toate formele și manifestările.

In lipsă de aptitudini sufletești speciale, femeia își putea asigura celebritatea prin frumusețe. Și atunci, ea se numea Simonetta Cattaneo și o înfățișa, drept atare, Botticelli în compozițiile sale, sau o cântau în versuri poeții dela Curtea lui Lorenzo cel Magnific.

Când va aspira la celebritatea pe care-o asigură practicarea Poeziei, femeia își va lega numele, ca Vittoria Colonna, de acela al unui contemporan ca Michelangelo. Iar dacă va oferi destulă atracție ca model, va ajunge celebră ca Gioconda și ca Fornarina.

Tot orgoliul noului Om în a ostenta celebritatea cu orice preț, față de contemporani și de posteritate, se va întruchipa în cel de-al doilea secol al Renașterii, în „scandaloasa dorință de celebritate cu orice preț", a unui scriitor ca Pietro Aretino (64). Căci tot cinismul, tot curajul, ca și toată apreciabila sinceritate în a-și manifesta asemenea „virtuți", nu vor fi puse de acest ilustru personagiu decât în slujba dorinței aprige de a-și asigura o cât mai zgomotoasă celebritate.

Drept este că acest exces, ca atâtea altele din lumea sufletească a Renașterii, a început de timpuriu să preocupe unele spirite mai temperate; și s'a ivit reacțiunea. Astfel, se poate semnala avertismentul echilibratului Coluccio Salutati (încă din a doua jumătate a secolului XIV), dat împotriva acelui adevărat „fanatism păgân", cu care se urmărea asigurarea gloriei (65).

Mai apoi, în plină deslănțuire a noilor porniri, singura posibilitate de-a reacționa împotriva acestui adevărat „deșert de glorie" — cum îl numește iarăș Burckhardt (66) — la care s'a dedat Omul, va rămâne gluma, batjocura, ironia, parodia și satira.

Epocă ce se caracterizează, în tot felul, prin dramatismul contrastelor. Renașterea l-a cunoscut în plus și pe acesta:

contrastul dintre pasiunea gloriei individuale şi ura faţă de rivali.

Legătura între aceste două sentimente a fost constant asigurată de sarcasmul şi dispreţul care s'au manifestat cu atâta succes în formele literare, bine cunoscute sub denumirea de „burle" sau „facezie".

Abuzul adulaţiilor, practicat în tot felul, chiar cu o flagrantă lipsă de bun gust, de poeţii şi de cărturarii vremii, nu putea fi decât urmarea firească a primei tendinţe. Mare parte din creaţia artistică, intelectuală şi poetică a Renaşterii, trebue, într'un fel sau altul, legată de necesitatea de-a satisface vanitatea Seniorului. Astfel că exemplele care să denote, în toată întinderea ei, generalizarea adulaţiei în societatea nouă a Renaşterii, ar putea constitui singure ele un abundent repertoriu. Iată numai două din aceste exemple ([67]): Flavio Biondo, amintitul creator al Istoriografiei moderne, întru cât a fost primul istoric modern care s'a gândit să aplice critica izvoarelor, s'a văzut ţinut la o parte de un Papă umanist ca Niccolò V, deoarece n'a ştiut să-l aduleze, cum era de aşteptat, în opera sa.

In sens invers, rămâne desigur caracteristic cazul lui Francesco Filelfo, care l-a făcut pe Francesco Sforza din Milano să cheltuiască însemnate sume de bani, întru răsplătirea unei opere ca S f o r z e i d e, în care, sub forma unei epopei în douăzeci şi patru de cânturi, poetul se angajase să-l aduleze. Dar întreprinderea n'a putut fi dusă la bun sfârşit (1461).

Aşa avea să se ajungă cu timpul la reacţiunea lui Pietro Aretino (invocat aici drept exponent al reacţiunii împotriva adulării altora, căci a sa proprie nu intra, firește, în aceeaş categorie); cu toate că abuzul fusese prevenit, sporadic, este drept, încă înainte de 1500, de un pre-umanist ca Salutati.

Oricum, acest capitol al adulaţiei în Renaştere, s'ar presupune întregit cu acela, care-l condiţionează de aproape, al mecenatismului şi care-şi poate identifica antecedentele într'o serie de figuri istorice medievale, ca aceea a lui Federico II dela Palermo, sau ca acelea ale Angevinilor dela Napoli ([68]).

Iar dacă, dela caz la caz, societatea Renaşterii a trebuit să deplângă acest adevărat flagel al adulaţiei, nu este mai puţin adevărat că mecenatismului îi va datora Arta şi Cultura lumii moderne, cele mai impresionante iniţiative şi chiar realizări.

In arta florentină dela începutul secolului XV, fie că este vorba de un sculptor ca Donatello, sau de un arhitect ca Brunelleschi, nota dominantă s'a impus a fi individualismul, al cărui triumf a fost aclamat de noua viaţă instaurată prin Renaştere ([69]).

Se poate nota însă că această artă individualistă n'a fost dela început în serviciul individualităţilor (Senioriile), ci tot al colectivităţii (Florenţa). De aceea, în a doua jumătate a secolului XV, când se va ajunge de fapt la adevărata sinteză a Civilizaţiei noi a Renaşterii, această formulă a individualismul va putea fi şi acceptată unanim.

„De către unii Umanişti — a definit cu admirabilă intuiţie Giulio Bertoni ([70]) — mai ales de către literaţi, Omul a fost conceput ca un individ ce se socoteşte dominator absolut al unei lumi care-i aparţine şi pe care se străduieşte s'o făurească după capriciul său. Tipic este cazul „P r i n c i p e l u i" lui Machiavelli, care, făcând abstracţie de stările politice ale vremii, îşi făureşte un ideal de cuceriri, destinat a se frânge ca un vis, în atingerea cu dura şi ineluctabila realitate a lucrurilor. Această concepţie despre om a constituit unul din aspectele cele mai singulare ale începutului secolului XVI italian. In atâta entuziasm pentru homo, sensul acelor probleme morale, pe care le întrevăzuseră ori le retreziseră Dante şi Petrarca, a scăzut. Spre a le reînvia, a fost nevoe de Contra-Reformă, care însă, prin rigurozitatea ei, le-a închis în cadrul unor scheme aristotelice şi tomistice prea determinate şi fixe".

In afară de aceste două concepţii asupra valorii Omului, a mai fost însă şi aceea a Culturii, înţeleasă ca „libertate a spiritului şi ca activitate nemuritoare. Valoarea Omului stă în această concepţie despre eternitatea şi spiritualitatea Culturii, cea mai bună celebrare a sa".

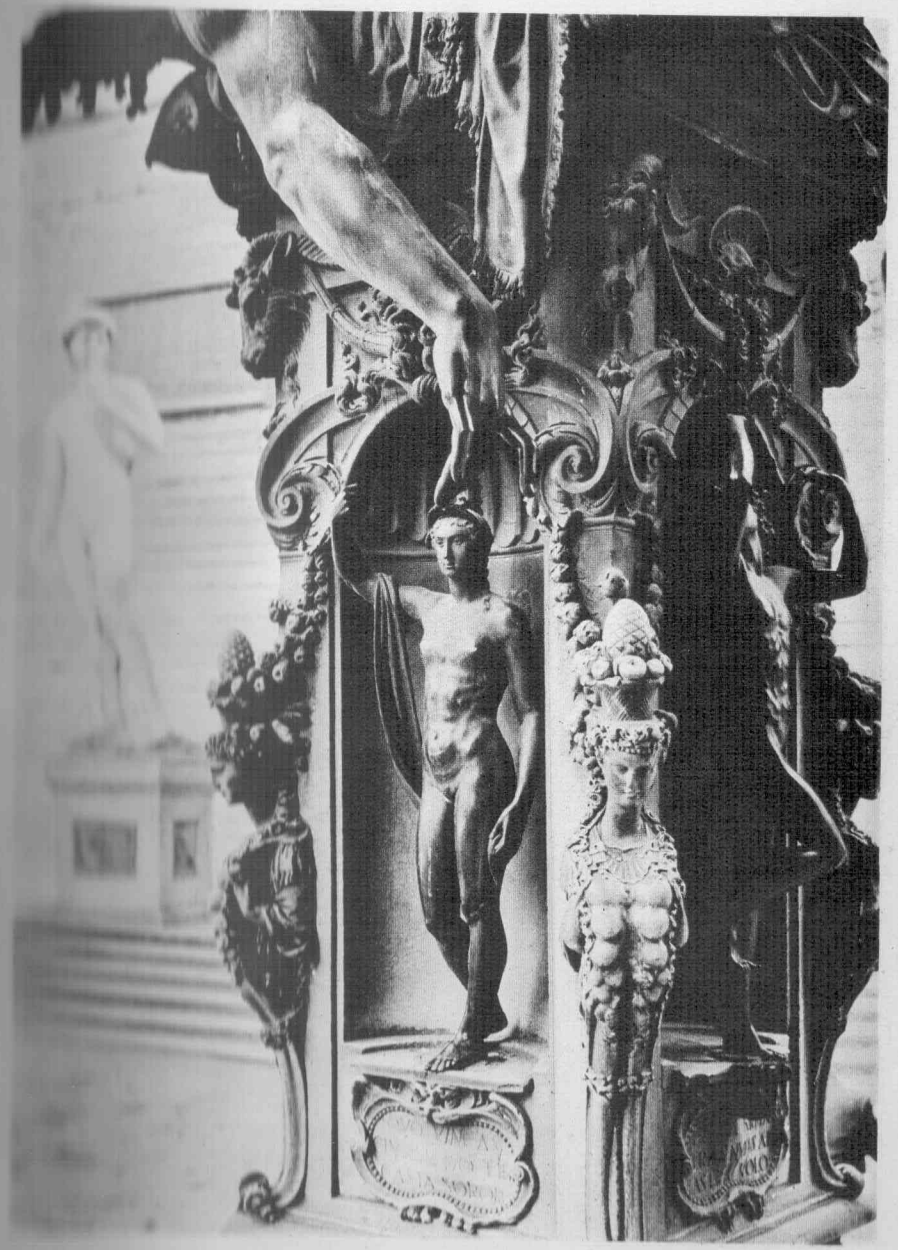
„Omul vrea să atingă culmea divinului, spre a face divină [illegible] — întregea observaţiile de mai sus, nu de mult, Giuseppe Bottai, într'o disertaţie citită la Centrul de Studii Rinascimentale din Florenţa ([71]). — Şi, aproape spre a dovedi că nu vrea să uzurpeze demnitatea la care aspiră, săvârşeşte acele minuni care vor culmina apoi, prin exemplele clasice de versatilitate (şi aceasta tot o formă de universalitate), cu care se trece dela pictură la sculptură, dela sculptură la arhitectură şi la incizia metalelor, sau dela aceste forme de activitate la Filozofie, la Ştiinţele Naturale. Michelangelo şi Leonardo da Vinci sunt aşteptaţi".

Intr'adevăr, se ştie că oamenii Renaşterii au dat în tot felul dovada unei prodigioase îndemânări în a se iniţia prompt şi cu succes în cele mai variate îndeletniciri. Aproape nu există carte asupra Renaşterii italiene, care să nu citeze în această privinţă cazul lui Leonardo da Vinci, sau al lui Leon Battista Alberti, priceput în ale Muzicei, în ale Fizicei, în ale Matematicii, în ale Arhitecturii, în ale Arheologiei, în ale Esteticei, în ale Pedagogiei, ba până şi în îndemânările sportive. Căci deviza acestui om nou al Renaşterii, a fost: „Oamenii destul să vrea şi izbutesc în orice" ([72]).

Iar spre a face să rezulte dintr'un document contemporan, în ce fel se realiza acest om nou al Renaşterii din punct de vedere al pluralităţii de aptitudini, următorul portret al umanistului Enea Silvio Piccolomini va apare destul de expresiv pentru întreaga categorie ([73]): „...El este excesiv de inteligent şi de întreprinzător. A ieşit cu bine din două furtuni. A făcut un pelerinaj cu picioarele goale. S'a travestit în negustor. In Scoţia a stat de vorbă cu femeile care torceau cânepă. La Strasburg a avut un copil cu o Englezoaică. A cunoscut oamenii cei mai deosebiţi dela maestrul său de Jurisprudenţă Marianno Sozzini, caligraf, geometru, astronom, medic, care ştia să danseze, să cânte, să practice sporturile, să rimeze versuri şi să cânte din mai multe instrumente, până la cancelarul Gaspar Schlick, a cărui sensualitate germanică a impresionat-o cu povestirile sale picante de Italian voluptos.

„I-a cunoscut pe toţi Regii, pe toţi Papii, pe toate mărimile, pe toţi prelaţii şi pe toţi demnitarii timpului... A trecut prin toate mediile. S'a culcat în patul şi a băut din paharul curtenilor Impăratului Germaniei.... A făcut intrigi, a făcut răutăţi, a băgat zâzanii, a împăcat lucrurile, s'a amestecat în toate chestiunile şi a căzut totdeauna în picioare. A luat parte la toate Dietele şi la toate Congresele, unde a desbinat lumea, a aplanat dificultăţile, a potolit geloziile, s'a strecurat, s'a interpus, s'a impus prin ambasade, comisii, compromisuri, rapoarte, mesagii, afaceri de Stat şi tot felul de alte afaceri; în aşa măsură, încât la moartea lui Calixt, a fost ales... Papă".

In atâta frământare şi într'o aşa de inexorabilă cheltuire de energie vitală în toate direcţiile, trebuia să intervină — fie şi numai prin îndemn teoretic — corectivul, care să tindă la armonizarea pornirilor şi a veleităţilor, spre a da perso-



4

nalităţii umane conturul pe care-l impuneau modelele clasice şi pe care-l reclamau preceptele moraliştilor.

Ascultând de legea armonizării cât mai perfecte, căreia începeau a i se supune toate creaţiile şi concepţiile Renaşterii, individul şi-a fixat ca program ideal de viaţă această închegare armonioasă a personalităţii.

Dovada despre această năzuinţă o face opera educatorilor, ca şi tratatele moraliştilor.

Datorită însă virulenţei cu care s'a întruchipat la noua viaţă individualitatea umană, ea s'a lăsat a fi, conştient, victima tuturor contrastelor, care i-au dezarticulat în tot felul acea normă de viaţă.

De aceea Renaşterea se defineşte prin atâtea contraste (74).

Ca o consecinţă a excesului de vitalitate, transpus practic în aviditatea de absorbţie tentaculară a tuturor formelor de viaţă, a apărut figura omului „universal", adică a omului care pretinde să ştie totul şi vrea să întreprindă totul, să realizeze orice, ba chiar să atingă în tot felul perfecţia şi supremaţia.

Cazuri n'a însemnat că în momentul în care s'a realizat pe linia acestei ambiţii, el să nu fi cunoscut şi primul moment al dramei Omului: de-a nu izbuti decât întâmplător şi foarte rar să se realizeze.

Este drept că dorinţa de realizare şi arta înfăptuirilor, au fost atât de intense şi însemnate, încât şi aşa rezultatele spirituale şi artistice ale Renaşterii au fost îndestulătoare, spre a umple Istoria timpurilor moderne.

Aceasta nu înseamnă totuş mai puţin că în Renaştere se poate vorbi, mai valabil ca în oricare altă epocă, de drama unui etern contrast între idealul de perfecţie şi o eternă nedesăvârşire.

Teoretic „Omul perfect" a fost permanent definit, urmărit, preconizat de cele mai alese spirite ale vremii. „Moralistul" Cristoforo Landino dela Florenţa a încercat, deopotrivă, o cuprindere a lui într'o formulă, pe care o înfăţişa în cunoscuta şi populara sa operă Disputationes Camaldulenses (75): „...Om desăvârşit este acela care, recunoscând dovedita superioritate a vieţii contemplative, ale cărei meditări pregătesc norme pentru cârmuirea vieţii active, întruneşte în el ambele forme de viaţă şi pe ambele le preţueşte şi le poate exercita cu echitate".

Până să se întruchipeze potrivit acestui ideal al „moraliştilor" lumii noi, Omul se expunea însă a fi surprins, în

același timp ca susceptibil de următoarele calificative, a căror înșirare, în această formă schematică, poate constitui prin sine o caracterizare: Omul nou al Renașterii putea să fie, rând pe rând, sau laolaltă, aventurier, condotier, mercenar, senior; luxurios sau puritan; impresionant prin lux și abject prin dezinteresarea față de cea mai elementară grijă de higienă; grandilocvent și modest; cochet, criminal, erotic, incestuos; nebun de curios să cunoască lumea (iar rezultatul acestei „nebunii" au fost invențiile lui Leonardo da Vinci și descoperirile geografice ale lui Cristofor Columb; sau, ca o consecință mai târzie, descoperirile astronomice ale lui Galileu); eroic sau maniac; melancolic; religios, fanatic; superstițios, sensibil la Arta Magiei, areligios, păgân, amoral, mistic; fenomenal ca Pico della Mirandola; artificial, depravat, venal, voluptos; epicurian, erotic, obscen; violent, grosolan, brutal sau impozant ca statuia lui Colleone; independent, pudic, cast, sau lasciv și cinic; leal, cu un adevărat cult al onoarei sau superficial; șiret, avid, mândru, invidios, perfid, vindicativ, ambițios, despotic, capabil de mari nedreptăți; bestial, excesiv și exaltat; fricos, ipocrit, arivist, sau demn; dând dovadă de o nemaiîntâlnită experiență și cunoaștere a vieții; temerar, ingenios și spontan; naiv; îndrăgostit ca niciodată de Natură; inventiv; dornic de noutate; a toate știutor; harnic; dinamic; generos; parvenit; orgolios; parazitar; trivial; pătimaș; pedant; vanitos; capabil de cea mai neverosimilă pluralitate de gânduri și de aptitudini; subiectiv; rafinat; burghez și realist; precoce; raționalist; romantios; sensual; capabil de simulare; servil și sincer; sociabil și animat de spirit de rivalitate; supraveghiat de un excesiv spirit critic; teatral; veșnic tânăr; dornic de vagabondare și de aventură; vanitos și venal; capabil de lașitate și de virtute; voluntar, sau în orice altfel l-ar indica un asemenea repertoriu de calificative.

Un atât de vast conținut sufletesc, n'ar fi putut fi cuprins, desigur, în delimitarea unei figuri obișnuite de om. Și atunci a apărut, în intenție cel puțin, Supra-Omul.

Iată de ce englezul Harvey, fiu adoptiv al Umanismului italian, s'a și grăbit să făurească, din exemplarele umane pe care le divulgase dela începuturile ei Renașterea, „un tip de supra-om energetic, căruia i-a dat numele simbolic de Angelus Furius, desăvârșit din punct de vedere al intelectualității și impetuos din acela al voinței, întrucât practica

și forța acțiunii devin idealurile spre care trebue să țintească umanirea" (76).

Pentru a ilustra observația și a o face să descindă din lumea valorilor morale în aceea a realităților, ne putem adresa, cu multă siguranță de a convinge, Istoriei florentine.

In primele decenii ale secolului XIV, care a fost un adevărat „secol de aur", peste silueta Florenței nu s'a înălțat nici o figură de Florentin celebru. Dante a murit în exil și nu prea înconjurat de-o mare admirație, la Ravenna, departe, numai în părțile Adriaticei de Nord. Petrarca, și el, mult mai celebru ca Dante printre contemporani, a murit totuș departe de Florența, după ce toată viața rămăsese înstrăinat de Patria părinților săi. Numai Boccaccio dacă a putut rămâne Florentin, în Florența și în viață fiind.

In schimb, peste zidurile cetății din valea Arnului se înălțau pe vremea lui Giotto cel mult turnurile de apărare și campanilele de biserici. „Nici chiar lui Dante nu i-a fost permis să troneze gigantic în orașul său și numai exilul i-a sporit statura" (77).

Iată acum starea de lucruri din Florența un secol mai târziu, aflată în timpul primei Renașteri: personalitățile întrec cu mult, prin silueta lor fizică și morală, zidurile de apărare ale prestigiului comun, mai presus de toate campanilele și de toate edificiile din incintă, „drepte ca acele turnuri, sonore ca acele campanile".

Florența fusese prezentată în secolul XIV de o serie de cronicari localnici și colectivi ca Dino Compagni. In secolul Renașterii vor face prezentarea colecțiile de biografii ca aceea intitulată de Vespasiano da Bisticci *Viețile oamenilor ilustri*, Plutarh urmând să-l înlocuiască pe Tit Liviu.

„Produsul cel mai important al orașului, monumentul cel mai solemn, a devenit Omul. Leon Battista Alberti, citându-l pe „Pythagora" drept Protagora, anunța că „Omul era mod și măsură a tuturor lucrurilor" (78).

De aceea, de timpuriu, unui pictor ca Andrea del Castagno i se va cere să execute, fie și pentru o casă de țară, numai portrete de oameni ilustri. Căci prin ele se putea exprima forța „caracterelor". Venise timpul în care să nu li se mai ceară artiștilor „figuri idealizate de Sfinți. In sălile noilor stăpâni, podoaba cea mai solemnă trebuia să fie portretul" (79).

In felul acesta, s'a putut ajunge şi la o altă convingere, cu urmări mult mai profunde pentru implicarea noii psihologii a Renaşterii: unul din punctele de onoare ale gândirii sale, a rămas consfinţirea între valorile supreme ale vieţii a acelei „dignitas hominis", pe care chiar Literatura patriotică a scuzat-o şi a impus-o (80).

Iar între operele cele mai semnificative ale unui filozof ca Pico della Mirandola, se va nota curând tocmai o Oratio de hominis dignitate.

Esenţa gândirii acestui filozof — după interpretarea germanului Cassirer, sau a italianului Semprini (şi sunt cele mai recente) — rămâne modul cum a conceput problema Omului (81).

In amintita „oraţiune" (adică „discurs"), consacrată problemei „demnităţii omului", Pico exaltă superioritatea acestuia faţă de celelalte fiinţe, superioritate voită de însăş Dumnezeire, prin actul Genezei.

Omul a fost făcut cel din urmă, spre a i se da putinţa să recunoască legile Universului şi să-i admire integral frumuseţile. Dumnezeu nu l-a legat pe Om de nici un loc anumit; ci l-a lăsat să se mişte în voe şi să voiască liber. „Eu nu te-am creat nici divin, nici terestru, nici muritor, nici numai nemuritor, pentru ca tu să fii liber educator şi stăpân peste tine însuţi; poţi degenera până la a deveni brută şi te poţi regenera până la a părea Zeu... Numai tu ai o desvoltare, care depinde de voinţa ta liberă şi porţi în tine germenii oricărui fel de viaţă" (82).

Inceputul în această adevărată „Literatură asupra Omului" îl făcuse de altfel, încă din 1452, Giannozzo Manetti, cu o operă intitulată, la fel, De dignitate et excellentia hominis (83), fără a se exclude participarea la aceste pasionante desbateri a unui gânditor ca Marsilio Ficino, care-şi asumase tocmai nobila răspundere a mijlocirii unei cât mai definitive reconcilieri între Om şi Dumnezeire.

A putut să-şi asigure fericirea acest nou produs uman al Renaşterii?

Literatul Boiardo, autor al unei cunoscute poeme cu caracter eroi-comic, înţelegea să contribue la rezolvarea problemei acestei fericiri, printr'un sfat glumeţ: „Pretind ca toţi oamenii să-şi pună supărările într'o ladă şi să închidă acolo tot amarul şi toate gândurile negre, iar pe urmă să piardă cheia acelei lăzi" (84).

De aceea arta lui de povestitor, ca şi a lui Ariosto, nu va mai urmări decât scopul delectării omului, ridicându-i moralul printr'un eroism de aventură, şi susţrăgându-l grijilor vieţii, spre a i-o prelungi cât mai stenic şi mai desfătător.

Bine înţeles, astfel de încercări literare, prea optimiste, nu rezolvau problema decât aparent şi nu anulau în sufletul Omului nou conştiinţa unei permanente drame: aceea a iluzoriei sale independenţe morale.

Chiar dacă noua ideologie predica în tot felul reînălţarea creaturii umane, care, prin mintea şi sufletul său — arăta un pedagog ca Patrizi (85) — „poartă în sine asemănarea deplină şi desăvârşită a Creatorului"; şi chiar dacă Omul revendica pentru sine stăpânirea asupra Universului, considerându-se că închide într'ânsul „o mică lume", pe care el trebuia s'o cârmuiască, în aceste manifestări individualiste nu trebue să se vadă, în ultimă analiză, „un fel de reacţiune împotriva transcendentalismului, un semn de libertate faţă de orice obligaţie, spre a-l constitui pe Om într'o independenţă absolută".

Căci şi pentru contemporanii lui Patrizi exista o Divinitate, gata să intervină în acţiunile oamenilor: „Persuasio optima est, cum cogitamus divinum numen singulis quibusque horis nostris rebus interesse, edicereque ut non nisi recta agamus, abstineamus ab iniquis".

Un alt corectiv al exceselor individualismului, presimţite de timpuriu, alături de un corectiv atât de înalt ca subordonarea, încă acceptată, a Omului Divinităţii, putea fi importanţa, cel puţin teoretică, ce se acorda tot mai mult familiei şi rostului ei în viaţa colectivă, în toate tratatele de Pedagogie ale primei Renaşteri. Insuş Francesco Patrizi s'a făcut renumit printr'un asemenea tratat, despre „arta" de a conduce familia, în care apare susţinută convingerea că viaţa individului este mai asigurată „per connubium" (adică prin unirea conjugală), decât „per solitudinem" (adică preferându-se atât de frecventele întovărăşiri libere, în afara obligaţiilor unei căsătorii şi ale unei familii).

Revenind însă la prima observaţie, care priveşte raporturile noului Om cu Divinitatea, credem necesar a insista în a stabili că nu este bine să se creadă că noua viaţă a individului renăscut, fie chiar şi în cele mai revoluţionare momente sau împrejurări ale emancipării lui, s'a caracterizat prin dispariţia Religiei şi prin ateizarea deplină a vieţii.

O vastă cercetare se poate întreprinde, spre a fixa raporturile dintre Umanism şi Religia creştină. Noi înşine am putea integra studiului de faţă acest complex capitol, dacă nu am avea încredinţarea că problema ar trebui tratată special, în cadrul unei cercetări de consacrat spiritualităţii în Renaştere.

Pentru moment, ni se pare suficientă numai precizarea, clară şi întemeiată, pe care i-o împrumutăm lui Vittorio Rossi ([86]): „Chiar şi în brigatele" medicee [întovărăşirile prieteneşti, care-şi propuneau în primul rând să petreacă viaţa în cel mai agreabil şi solidar mod, sub auspiciile admirabililor prieteni ai Artelor şi Literelor, care au fost, rând pe rând, Medici-i], Umanismul (ceeace înseamnă conştiinţa liberei virtuţi creatoare a spiritului), dacă se reduce la credinţa tradiţională şi practicele religioase, la reci deprinderi, stimula totuş aspiraţia spre o nouă concepţie despre lume şi despre viaţă, ceeace înseamnă spre o nouă religiozitate".

„I se pot aduce spiritualismului umanistic toate laudele — preciza apoi nu de mult acel critic al Italiei actuale, care a întreprins cu succes cele mai pretenţioase încercări de sinteză asupra mişcării umaniste şi care este Giuseppe Toffanin ([87]) — se pot accepta toate interpretările; dar pentru cel ce aşează Renaşterea ca o punte de trecere între Teologie şi Filozofie, între Evul Mediu şi Epoca Modernă, întrucât au pus problema Naturii, tratatele pentru lauda Omului divin, nu pot înfăţişa decât o piedică".

„Scandalurile" cu „divinizările" muritorilor între ei, erau, desigur, frecvente. Cronica şi anecdotica vieţii rinascimentale, sunt în această privinţă gata să ofere cele mai pitoreşti exemple. Iar dacă ni se cere totuş unul, iată-l: cu prilejul încoronării la Roma a Papei Alexandru VI Borgia, s'au ridicat arcuri de triumf, pe care se citeau inscripţii „păgâne" ca aceasta: „Caesare magna fuit nunc Roma est maxima: sextus Regnat Alexander; ille vir iste Deus" ([88]). Adică: Mare fost-a Roma pe vremea lui Cezar; astăzi şi mai mare: domneşte Alexandru VI; Cezar [fost-a] om, acesta [este] Zeu!".

Dar alături de atari semne de încredere oarbă în marele şi supranaturalul său destin, Omul continua să aibă şi semnele vechi ale caducităţii sale. Ele se pot schimba, cu un umanist ca Marsuppini, în chiar accente de pesimism creştin şi de abatere în faţa atotputerniciei Morţii.

Aşa, notăm că Marsuppini i-a adresat lui Cosimo şi Lorenzo dei Medici (nu Magnificul) o scrisoare de consolare („consolatoria"), la moartea mamei lor Piccarda ([89]).

Era de fapt o compilaţie de locuri comune, tradiţionale în acest foarte vechi şi consacrat gen epistolar. Ea nu cuprindea nimic nou (iar acest detaliu rămâne caracteristic pentru anume aspecte literare ale Renaşterii, în sensul tezei pe care o susţinem), afară de o măestrită îmbinare de fraze şi de aluzii.

Nici ideile nu denotă o înţelegere nouă a vieţii, sfatul cel mai frecvent repetat rămânând moderaţia în durere.

Dar unele accente din această epistolă de consolare sunt, cum spuneam, deadreptul pesimist creştine: Omul este muritor, supus voinţei lui Dumnezeu, iar nenorocirile îl pândesc.

El nu trebue totuş să se răsvrătească; deoarece tot ce-l înconjoară este hărăzit Morţii, spre care „totul se îndreaptă în vecii veacurilor, într'o neîncetată preschimbare".

A căuta fericirea pe pământ, este o deşartă nebunie.

Totul pe lume este caduc.

Cele mai mari fericiri nu-şi află ele oare mai apoi mormântul într'o mare nenorocire?

Moartea nu este un rău; căci îl scapă pe om de durere şi îi deschide porţile nemuririi.

Asemenea declaraţii, în scrierea unui profesor dela Universitatea umanistă a Florenţei, îşi pot afla explicaţia într'o constatare de ordin cronologic: această epistolă a fost scrisă în anul 1433, într'o vreme deci când noile îndrumări spirituale ale Renaşterii, erau abia la începuturile lor. Dar ele mai pot căpăta şi altă semnificaţie: atari semne de vechi concepţii şi de vechi credinţe creştine, n'au fost atunci şi nu vor fi niciodată şterse din sufletul şi din scrierile acestor oameni, convieţuirea lor cu noile tendinţe neînsemnând totuş o competiţiune, sau o luptă pentru supremaţie.

Căci, alături de semnele unei religiozităţi tradiţionaliste (deşi alăturarea o facem noi; ea nu a fost făcută atunci, în mod voit şi conştient), se pot constata atâtea altele, de orgoliu uman, prin definiţie anti-creştine.

E bine să se distingă însă din acest punct de vedere, glasul unui umanist străin, produs de gândirea Renaşterii italiene: glasul umanistului german Theophrastus Bombast von Hohenheim, bine cunoscut sub numele de Paracelsus, drept creatorul Medicinei şi al Ştiinţelor pozitive moderne (secolul XVI) ([90]).

După concepţia acestuia, „Omul este identic cu Cristos; ba, ceva mai mult, Naşterea lui Cristos depinzând de voinţa Omului, Omul este perfect ca şi Dumnezeu, adică Dumnezeu Insuş".

Fireşte că o asemenea credinţă nu putea duce decât la convingeri extreme cu privire la individualism, potrivit cărora „fiecare om trebue să se ocupe numai de el însuş, spre a ajunge la o deplinătate a lui Dumnezeu în propriul său spirit". Căci, după credinţa aceluiaş gânditor, „Omul se distinge fundamental de tot restul lumii. El este singura creatură din Univers, care nu se naşte prin diviziunea unui element"; ci ia naştere din Marele Mister, confundat ca „Limbul", adică cu însăş Divinitatea (91).

Din punct de vedere al raportului de perfecţie, Omul îi apare lui Paracelsus drept un microcosm, faţă de macrocosmul universal; şi la fel în ce priveşte desăvârşirea. El este „lumea întreagă — sunt cuvintele sale. — Omul este un extras din toate stelele, din toate planetele, din tot firmamentul, din Pământ, ca şi din toate elementele; el reprezintă a cincea esenţă" (92).

Omul — afirmă Paracelsus în fine, cu altă ocazie (93) — este „recipientul care conţine lumea şi adăposteşte în sine toate creaturile". In el se regăseşte „natura tuturor roadelor pământului, a tuturor mineralelor şi a tuturor apelor la un loc, la toate constelaţiile şi la cele patru vânturi ale lumii" (94).

Prin suflet, Omul este „stăpânul" creaţiei. Cu acest suflet, el domină şi Pământul, şi Cerul. Căci „lumea este sclava voinţei umane" (95). Sau, în fine: „Omul Il învie pe Dumnezeu; Dumnezeu nu-l învie pe Om" (96).

In Italia secolului XV se descoperise astfel o lume nouă: „lumea Omului", care în Antichitatea renăscândă prin opera studiilor reînoite, găsea o lume înfrăţită cu ea" (97).

Călătorii din lumea străină de Italia (germanică, mai ales) şi mai ales călugării, se scandalizau văzând în Italia semnele acestei convieţuiri a Păgânismului cu Creştinismul.

Aceia nu erau încă deşteptaţi la viaţa nouă a unei Europe moderne; sau erau precursorii, neştiuţi nici de ei, ai lui Martin Luther.

„Mie mi se pare că secretul Renaşterii şi al măreţiei sale — sunt cuvintele lui Giovanni Papini (98) — stă în reconcilierea Omului cu sine însuş şi în îndreptarea lui către Dumnezeu pe căi noi".

In Evul Mediu, Omul rămăsese ca şi anulat în faţa Divinităţii.

In Epoca Modernă, Divinitatea va fi ca şi desfiinţată în faţa Omului.

In Renaştere, „Omul revine alături de Dumnezeu, redobândeşte divina şi pământeasca-i demnitate; ajunge, într'un oarecare sens, colaboratorul lui Dumnezeu".

Căci, explică mai departe Papini, „Creştinismul medieval se făcuse neuman, din vina Gnosei elenistice, a Monahismului oriental, a Misticismului nordic.

„Ii era dat Italiei, pământ făgăduit al armoniei, să regăsească senina umanitate a Evangheliei şi franca naturalitate a Vechiului Testament. Intre Bizanţul iconoclast şi Nordul mazochist, Italia a revendicat drepturile icoanelor şi a bijuteriilor, adică divina integritate a creatorilor. Marea descoperire a Renaşterii italiene a fost, aşa dar, aceasta: a-i restitui Omului drepturile sale şi deplina-i moştenire; Omului întreg, nu numai Eului silogizant şi contemplativ. Dar a fost, privind lucrurile mai bine, o redescoperire creştină, mai mult decât o întoarcere la Păgânism".

Aşa se întâlneşte gândul paracelsian, cu cel al omului din zilele noastre: In Renaştere Dumnezeu se va face Om şi Omul va deveni Dumnezeu. Căci — continuă Papini (99) — „Renaşterea se poate defini, din acest punct de vedere, drept restaurarea Omului, fără negarea lui Dumnezeu".

Inconjurat de realitatea actuală a bucurării de viaţă şi a frumuseţilor înconjurătoare, „Omul este totul. El nu mai este sclavul Divinităţii ca în Evul Mediu, ci stăpânul său însuş. El nu mai este un gregar, ci o căpetenie. El nu mai este un cleric, un doctor, un baron, un postăvar, un Guelf, un Ghibelin, un creştin; el este el. A ajuns, în fine să fie el. „Eu m'am făcut pe mine însu-mi", obişnuia să spună Pontano" (100). Scopul fiind el, Omul, grija-i supremă va fi să se cultive pe sine. „Intrucât este totul în viaţă, el vrea şi poate orice... Omul şi-a atins în fine anii majoratului. Ca atare, ia în posesie Universul, al cărui centru şi scop suprem se declară. Drept atare, el îşi plimbă o privire insolentă asupra Pământului reîntinerit, care îi oferă curiozităţii sale câmpul infinit al experienţelor şi ambiţiei sale spaţiul nelimitat al mărilor".

Iată de ce Pico della Mirandola, în discursul pe care l-am mai amintit asupra „Demnităţii Omului", putea susţine teza că cel mai mare miracol al Creaţiei este Omul, pe care

Dumnezeu pare a nu-l fi făcut nici pământesc, nici ceresc, nici muritor, nici nemuritor, „pentru ca el să devină făuritorul şi modelatorul propriei sale forme şi pentru ca să poată, după liberul său arbitru şi libera sa alegere, ori să degenereze în fiinţele inferioare şi brutale, ori să renască în cele divine", săvârşind în sine, muritor fiind, „împreunarea finitului cu infinitul".

După cum se vede bine exprimat gândul lui Pico della Mirandola în De hominis dignitate (prologul la celebrele „teze" mirandoliane), Omul este o fiinţă excelentă, un „magnum miraculum", faţă cu Natura brută, „fără progres". Şi aceasta, în opoziţie cu concepţia, de exemplu, a celor dintâi Umanişti englezi (ca Th. Moro), „a căror acţiune şi operă a fost însufleţită de un spirit ce s'ar putea denumi puritan, de rigorism moral şi religios" ([102]).

In schimb, Umaniştii italieni, cu Giannozzo Manetti, cu Pico della Mirandola, cu G. B. Gello şi până la Tommaso Campanella, n'au făcut decât să înalţe adevărate imnuri Omului, declarat în stare să fie un glorios „faber fortunae", care să-l ducă pe căile victoriilor sale de supra-om.

Asemenea concepţii, menite să capete valoare de adevărată dogmă în lumea noilor valori de gândire, erau atât de prezente în opera lui Pico, încât ele merită a fi întregite cu altele similare, din opera aceluiaş filozof, indicate de V. Rossi în scrieri ca Heptaplus([103]). Iată-l, într'adevăr, aici din nou pe Om desemnat drept „compendiul şi rezumatul altor trei lumi; căci el este creatura prin excelenţă, fiinţa care condensează în sine firile întregei creaţii şi deplinătatea întregii universalităţi, asemeni lui Dumnezeu, întrucât este energie spirituală, nu contemplativă, ci creatoare a realităţii".

Atari concepţii apar, evident, ca o adevărată celebrare „a puterii creatoare şi dominatoare a spiritului uman, care este, după cum se ştie, caracterul esenţial al primei Renaşteri şi germenul fecund de gândire al viitorului" ([104]). Pico se face astfel teoreticianul în Filozofia Renaşterii al acestei concepţii despre Om, împărţind meritele, în privinţa ei, cu Manetti şi cu Marsilio Ficino.

După convingerile acestui din urmă gânditor (care şi-a luat cu un moment mai devreme sarcina concilierii lui Aristotel cu Platon şi a Religiei cu Omul), „pe scara fiinţelor, sufletul raţional ocupă locul de mijloc, al treilea, fie că s'ar

începe numărătoarea de sus, ori de jos... Impărtăşind firea îngerilor, drept totdeauna aceeaş; împărtăşind firea formei prin mobilitatea sa, acest suflet poate urca la gradele superioare ale existenţei, fără a le părăsi pe cele inferioare şi se poate coborî la cele inferioare fără a-şi pierde firea superioară, la fel cu lumina solară, care coboară în foc şi îl umple, dar totuş nu se desparte de soare. Sufletul raţional face deci legătura între lumea pământească şi cea supra-pământească" ([105]).

In gândirea lui Ficino se realizează deci un fel de umanizare a divinului, spre a se ajunge la „cea mai înaltă celebrare a Omului ca spiritualitate liberă şi creatoare, opusă animalităţii sclave şi neputincioase". După intuiţia modestă a unui Giannozzo Manetti, Ficino a încercat astfel, cel dintâi, să sistematizeze organic, într'o construcţie filozofică, Umanismul, sau „acea ştiinţă a Omului liber şi autonom, a cărui presimţire, neliniştitoare, o avusese mai de mult Petrarca".

Mai puţin bănuită şi mai rar invocată este însă participarea la această discuţie a lui Leon Battista Alberti, a cărui părere se citează şi pentru legătura ce se poate stabili direct între concepţiile despre noul Om al Renaşterii şi noua sa Estetică.

In orice caz, se notează că acest ilustru discipol al Şcolii Umaniste, „are sentimentul forţei spiritului creator şi poate cu mai cutezătoare afirmaţie ca oricine, impune atotputernicia voinţei şi concepe Omul drept făurarul exclusiv al propriului destin. Zeilor nu le pasă de muritori. Ei sunt cauza fericirii şi nefericirii acestora. Eroii vieţii sunt cei care înfruntă şi urmează cursul vieţii, cu încredere în propriile forţe. Aşa se va impune ca principiu revendicarea libertăţii Omului, împotriva „forţei oarbe a întâmplării", în vreme ce Norocul (Fortuna) este neînstare să-i răpească Omului cea mai mică virtute cu care se naşte. Voinţa lui, în schimb, este suficientă ea prin sine să facă orice, să ocupe cele mai de sus înălţimi şi cele mai mari State, cele mai mari laude şi cele mai neuzurpate glorii. Se asistă astfel, din plin, la „exaltarea vigoarei voinţei creatoare" ([106]).

Religia nouă va fi „cultul spiritului care, străin de gândul transcendenţei, construeşte pentru sine, din voinţa unei cuminţi judecăţi de resemnare, viaţa pe care omul trebue s'o trăiască pe pământ".

Ştiinţele, Literatura, Artele, urmau să fie pentru Leon

Battista Alberti expresia unei atât de adânci interiorizări şi totodată formele exterioare ale acestei depline umanităţi active, care trebuia realizată de muritor în timpul vieţii. „Ţinta la care trebue să tindă Omul, este să fie el însuş, în cel mai desăvârşit mod, adică să-şi desvolte întreaga personalitate într'o armonioasă adaptare a calităţilor şi a posibilităţilor sale fizice şi morale".

Totul trebuia să se întâmple însă sub semnul unei perfecte „graţii", al unei perfecte euritmii şi seninătăţi, aşa cum s'a realizat în viaţă însuş Alberti şi aşa cum a tins să-i fie arhitecturile.

El a săvârşit, într'adevăr, totul „cu graţie şi cu un aer de nobleţe" (sunt cuvintele sale proprii), „fără ca nimic să pară făcut cu artificiu premeditat (tot el vorbeşte), ci aşa ca să creadă cine vede că această laudă la tine ar fi un dar înăscut al firii".

Marea mulţumire a acestui genial umanist şi creator de frumuseţi prin Artă, era să privească obiectele frumos şi elegant executate, sau animalele perfect făcute de Natură, sau zilele frumoase, sau colinele şi pajiştile „verzosi", izvoarele limpezi, până şi numele frumoase; sau, în fine, „gingăşia drăgălaşă", unită cu „o robusteţe vârtoasă şi deplină", pe care o denota pentru el arhitectura catedralei florentine Santa Maria del Fiore, în care (sunt iarăş cuvintele lui), „fiecare parte s'ar zice pusă spre desfătarea ochilor... şi totul este făcut şi afirmat întru perpetuitate".

Leon Battista Alberti iubea în lumea fizică această lege a echilibrului, a armoniei, a lui „ne quid minus". Dar această lege era şi în lumea sa morală o realitate. „Morala creatorului palatului Rucellai din Florenţa, este morala unei existenţe armonioase", o morală de moderaţie şi de temperanţă, fără izbucniri eroice.

Sau, cum spunea altădată Papini ([107]), „Omul nu se va putea întoarce la Dumnezeu, dacă nu redevine mai întâi om sănătos, adică întreg, perfect, frumos pe dinăuntru şi pe dinafară, ca Adam înainte de cădere".

Pe măsură ce drepturile unei totale desvoltări a Omului căutau să se impună astfel în toate direcţiile şi aflau în gândirea filozofilor un asemenea sprijin, acest Om şi-a dat seama cât de importantă avea să fie pentru exteriorizarea sa cât mai categorică, alianţa cu Artele şi cu Literele. Adică, alianţa cu formele de viaţă transfigurate de cei mai aleşi

dintre semeni, pentru ei, ca să le facă însă valabile şi accesibile apoi întregului rest al omenirii.

Artele şi Literele vor cunoaşte astfel imediat o nemaiîntâlnită înflorire, spre a-şi ajuta ocrotitorul să se definească.

Se vor intensifica studiile menite să promoveze categoriile de „humanitates"; se va preciza aspiraţia de-a da propriilor fapte şi gesturi pecetia Artei şi a Frumosului; se va constata o erupţie a energiilor constructive, exprimate prin palatele, templele, edificiile publice înălţate pretutindeni; se va practica mecenatismul, cum nu mai fusese practicat poate nici pe vremea lui August. Iar toate aceste aspecte „dovedesc măreţia noilor clase italiene, ajunse la deplina lor maturitate socială, politică şi economică" ([108]).

„O dorinţă de lux, o îndrăgire a frumosului, o nevoe de atitudini rafinate, va domina viaţa, adecvându-se noilor condiţii economice şi sporului de bogăţii capitaliste" ([109]).

Cu marea Artă, vor progresa şi se vor rafina Artele „industriale", spre a împodobi cu lux şi eleganţă bisericile, casele şi banchetele. Apar pretutindeni mesele sculptate, lăzile de zestre pictate şi ornate, fierul bătut, pielăria imprimată sau poleită, tapiseriile, medaliile, vitrourile şi ceramicele, cărţile cu gravuri, smalţurile, cameele, bijuteriile, costumele, stofele, draperiile, armele, pieptănăturile, fardurile, armurile.

Odată cu raporturile sociale, se rafinează deopotrivă şi se precizează, tot prin această nevoe de Artă, tipul Italianului „gentilom perfect", model pentru toate celelalte noi aristocraţii ale lumii.

„Este lucru evident că, mai presus de orice altă nevoe sufletească, se impune în această epocă exigenţa estetică — confirmă V. Rossi ([110]) — alimentată, ba aş spune chiar impusă, de acea orgolioasă conştiinţă a creativităţii spiritului, care este, după cum se ştie, un caracter esenţial al Renaşterii mature.

„Omul, celebrat drept unicul făuritor al propriului său destin, atât valorează cât are în el voinţă şi „virtute" ca să îmblânzească Norocul (Fortuna), ca să forţeze limita pe care-o pune Istoria şi Natura operei sale, ca să creeze şi să domine lumea vieţii sale".

Negustorul îmbogăţit, aventurierul ajuns Suveran, bastardul urcat pe tron, Umanistul sfetnic al Principelui, iată tot atâtea exemple despre „această atotputernică umanitate,

eliberată de orice legătură de clasă, de familie, de tradiţii, de cens. Iar spiritul omenesc, dispus spre o atare concepţie despre sine şi dus de o serie de interpretări exagerate ale realului spre o iluzie de atotputernicie, bucuros se refugiază, ca în propria-i împărăţie, în Arta, care este împărăţia visului, veşnic oprit de logica inflexibilă a realităţii universale, dar veşnic viu, real în fantezia individului; şi bucuros îi transferă vieţii acelaş proces de liberă creaţie, făcând abstracţie de Istorie şi făurindu-şi o lume ideală, în care trăeşte în afară de viaţă".

Cartea aceasta a noastră, în care ne propunem să înfăţişăm o serie de aspecte ale vieţii din Renaşterea italiană, să indicăm o serie de probleme pe care le implică şi apoi să încercăm a ne spune cuvântul în privinţa deslegării unora dintre ele, va căuta, în primul rând, să stabilească raportul dintre noul Om al Renaşterii şi valorile Artei, înţelese în totalitatea manifestărilor estetice, fără limitare deci la acelea exclusiv plastice.

Iar dacă acest raport se va stabili prevalent, faţă de celelalte atâtea, ale complexului de viaţă care a fost această excepţională epocă în Istorie, denumită Renaştere, se va lămuri şi predilecţia autorului pentru titlul dat cărţii: Valoarea Artei în Renaştere.

BIBLIOGRAFIE

1. In **La Civiltà del Rinascimento in Italia,** trad. italiana di D. Valbusa, III ed. per cura di G. Zippel, Firenze, Sansoni, 1921, vol. II, p. 223.
2. Philippe Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, V ed., 1924, vol. I, p. 278.
3. Pentru tot felul de amănunte care ilustrează exemplul său, vezi J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. I, p. 42.
4. Invocate în aceeaş operă, vol. I, p. 45.
5. Şi o face Luigi Malagoli, în studiul său **La personalità del Guicciardini nei „Ricordi",** din revista **La Rinascita,** Firenze, II, Aprile 1939, nr. 6, p. 208.
6. **Op. cit.,** p. 213.
7. Ed. II, Milano, Fr. Vallardi, 1933, p. 50.
8. V. Rossi, **op. cit.,** p. 51.
9. **Ibid.,** p. 81.
10. Multe precizări în această privinţă dă Italo Siciliano, în remarcatul său studiu **Medio Evo e Rinascimento,** Milano, Albrighi Segati, 1936, Biblioteca della „Rassegna", p. 12.
11. In **Il Quattrocento,** p. 370.
12. Din **op. cit.,** pp. 145—146.
13. Şi o face tot Italo Siciliano, în **op. cit.,** p. 33.
14. Eugenio Koltay-Kastner, **L'Umanesimo italiano in Ungheria,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, Febbr. 1939, nr. 5. p. 36.
15. **Ibid.,** p. 35.
16. **Ibid.,** p. 36.
17. Cesare Jacini, **Il viaggio del Po. Le Campagne,** Milano, Hoepli, vol. II, f. a., p. 17.
18. **Ibid.,** pp. 44—47.
19. Aceste şi alte exemple, în J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. I, p. 138.
20. **Ibid.,** p. 44.
21. Portretul se găseşte în Giuseppe Portigliotti, **I Borgia — Alessandro VI — Cesare — Lucrezia,** Milano, Treves, [1934], p. 30.
22. **Ibid.,** p. 86.
23. **Ibid.,** p. 156.
24. Citatul în Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 148.
25. în studiul său intitulat **Lo sfondo storico del Rinascimento fiorentino,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, Luglio 1938, nr. 3, p. 52.

26. Datate în Cesare Jacini, **op. cit.**, p. 38.
27. Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour**, Paris, Hachette, 1923, p. 78.
28. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 224.
29. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. I, p. 162.
30. **Ibid.**, p. 273.
31. **Ibid.**, p. 330.
32. Citatul din **ibid.**, p. 49.
33. **Béatrice d'Este et sa Cour**, ed. cit., p. 10.
34. Roberto Marcolongo, **Leonardo da Vinci artista scienziato**, Milano, Hoepli, 1939, XVII, p. 169.
35. Francesco Sarri, **Il pensiero pedagogico ed economico del Senese Francesco Patrizi**, în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Genn. 1938, nr. 1—2, p. 118.
36. **Ibid.**, p. 127.
37. In vol. **Savonarola**, Milano, Alpes, [1928], pp. 50—51.
38. Luigi Malagoli, **art. cit.** (în nota 5), p. 223.
39. In studiul său **La grandezza italiana dei Medici**, în revista **La Rinascita**, Firenze, II, Aprile 1939, nr. 6, p. 165.
40. In **Figuri femenine**, etc., ed. cit., p. 20.
41. **Ibid.**, p. 138.
42. Evocată în aceeaş lucrare, la pp. 53 şi urm.
43. Datele în V. Rossi, **op. cit.**, p. 336.
44. **Ibid.**, p. 379.
45. **Ibid.**, p. 361.
46. **Ibid.**, p. 360.
47. Alexandru Marcu, **Figuri femenine**, etc., ed. cit., p. 149.
48. G. Portigliotti, **op. cit.**, pp. 190 urm., 197 urm., p. 211.
49. **Ibid.**, p. 211.
50. Citatul este reprodus după Alexandru Marcu, **Figuri femenine**, etc., ed. cit., p. 23.
51. **Ibid.**, p. 40.
52. Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 63.
53. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. I, p. 54.
54. Aceste şi alte exemple în Italo Siciliano, **op. cit.**, pp. 112 şi urm.
55. L. Renzetti, **Federico da Montefeltro**, Urbino, S.T.E.U., 1928, pp. 78 urm.
56. Roberto Papini, **Interpretazione di Antonello**, în **La Rinascita**, Firenze, III, Giugno-Agosto 1940, nr. 13—14, p. 474.
57. Citatul în Roberto Marcolongo, **op. cit.**, p. 74.
58. J. Burckhardt, **op. cit.**, p. 167.
59. **Ibid.**, vol. I, p. 179.
60. **Ibid.**, vol. I, p. 170.
61. Citat în Francesco Sarri, **art. cit.**, p. 134.
62. Giuseppe De Luca, **Un umanista fiorentino e la Roma rinnovata da Sisto IV**, în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Genn.—Aprile 1938, nr. 1—2, p. 78.
63. V. Rossi, **op. cit.**, p. 484.
64. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 194.
65. N. Festa, **Umanesimo**, Milano, U. Hoepli, 1935, p. 24.
66. **Op. cit.**, vol. I, p. 180.
67. Notate întâmplător, la lectura studiului lui N. Festa, **op. cit.**, pp. 142 şi 54.

68. Asemenea antecedente sunt precizate de Italo Siciliano, **op. cit.**, p. 65.
69. Hans Baron, **art. cit.**, p. 51.
70. Giulio Bertoni, **Vecchio e nuovo Umanesimo**, în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Luglio 1938, nr. 3, p. 44.
71. Giuseppe Bottai, **L'Umanesimo nella Scuola Italiana**, în revista **La Rinascita**, Firenze, III, Giugno—Agosto 1940, nr. 13—14, p. 341.
72. Citatul în J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 163.
73. „Portretul" lui Piccolomini este reprodus după Ph. Monnier, **op. cit**, vol. I, p. 254.
74. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 160.
75. Formula este redată de V. Rossi, în **op. cit.**, p. 334.
76. Ettore Allodoli, **Il Rinascimento italiano in Inghilterra**, în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Luglio 1938, nr. 3, p. 121.
77. P. Bargellini, **Via Larga**, Firenze, Vallecchi, [1940], pp. 152—154.
78. **Ibid.**, p. 153.
79. **Ibid.**, p. 162.
80. Eugenio Garin, **La „dignitas hominis" e la letteratura patristica**, în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Ottobre 1938, nr. 4, p. 102.
81. Piero Marrucchi, **Nuovi studii su Giovanni Pico della Mirandola**, în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Ottobre 1938, nr. 4, p. 149.
82. Citatul din Pico della Mirandola, în J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. II, p. 95.
83. Eugenio Garin, **op. cit.**, p. 108.
84. Citatul în Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. II, p. 387.
85. Citatul în Francesco Sarri, **art. cit.**, p. 100.
86. V. Rossi, **op. cit.**, p. 391.
87. Cfr. recenzia lui Rocco Montano, la G. Toffanin, **Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura** (Bologna, Zanichelli, 1938), în revista **La Rinascita**, Firenze, I, Genn.—Aprile 1938, nr. 1—2, p. 197.
88. Reprodus în Piero Misciatelli, **op. cit.**, p. 85.
89. Textul ei în Pier Giorgio Ricci, **Una consolatoria inedita del Marsuppini**, în revista **La Rinascita**, Firenze, III, Giugno—Agosto 1940, nr. 13—14, p. 382.
90. Toate datele se găsesc în studiul pe care i-l consacră Elisabeta C. Salzer, **Theophrastus Bombast von Hohenheim, detto il Paracelso**, în revista **La Rinascita**, Firenze, II, Ottobre 1940, nr. 15, p. 655.
91. **Ibid.**, p. 671.
92. **Ibid.**, p. 673.
93. **Ibid.**, p. 681.
94. **Ibid.**, p. 673.
95. **Ibid.**, p. 679.
96. **Ibid.**, p. 684.
97. V. Rossi, **op. cit.**, pp. 281—282.
98. In articolul **Pensieri sul Rinascimento**, din revista **Il Frontespizio**, Firenze, X, Maggio 1938, p. 275.
99. **Ibid.**, pp. 278—282.
100. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. I, p. 48.
101. **Ibid.**, vol. II, p. 89; V. Rossi, **op. cit.**, p. 332.
102. Piero Rebora, **Aspetti dell' Umanesimo in Inghilterra**, în revista **La Rinascita**, Firenze, II, Giugno 1939, nr. 7, p. 385.
103. V. Rossi, **op. cit.**, p. 331.
104. **Ibid.**, p. 332.

105. **Ibid.**, pp. 325—326.
106. **Ibid.**, pp. 142—143.
107. G. Papini, **art. cit.**, (vezi aci nota 98), p. 282.
108. Observaţiile sunt ale istoricului Barbagallo şi se găsesc în Eugenio Anagnine, **Il concetto del Rinascimento,** în revista **Romana,** Roma, III, Maggio 1939, p. 301.
109. V. Rossi, **op. cit.**, pp. 12—13.
110. **Ibid.**, p. 13.

CAPITOLUL AL DOILEA

DELA ARTA CELOR MAI MARI CREATORI, LA CELE MAI NEÎNSEMNATE OBIECTE ŞI REALIZĂRI

SUMAR. — Pasiunea pentru Frumosul în sine, surprinsă în risipa obiectelor modeste ca întrebuinţare, înobilate prin arta lor de cei mai mari creatori (p. 51); enumerarea acestor obiecte: armele de foc, armurele şi scuturile (p. 52); steagurile pentru luptă şi pentru biserici (p. 52); cutiile pentru parfumuri (p. 52); „lăzile de mireasă" (p. 53); plăcile de faianţă (p. 53); tacâmurile (p. 53); serviciile de masă (p. 54); antidoturile pentru banchete (p. 54); cupele pentru otravă (p. 54); „oreficeria" florentină (p. 54); medaliile (p. 55); „tondi per berretti" (p. 55); evantaliile (p. 55); cărţile de joc (p. 56); cărţile de rugăciune (p. 56); oamenii de zăpadă (p. 56); mormintele monumentale (p. 56). Alte exemple, legate de anumite localităţi, Curţi şi personagii istorice (p. 57); Mantova (p. 57); Sabbioneta (p. 62); Ferrara (p. 62); Milano (p. 63); Vigevano (p. 66); Certosa di Pavia (p. 66); Sanctuarul din Saronno (Lombardia) (p. 67); Lugano (p. 67). In Italia Centrală: Città di Castello (p. 68); S. Trinità di Santa Fiora (Amiata) (p. 68); S. Giovanni Valdarno (p. 68); Cortona (p. 68); Florenţa (p. 69); Prato (p. 73); S. Salvi (Toscana) (p. 74); Siena (p. 74); Montelupo (Toscana) (p. 75); Cerreto Guidi (Empoli-Toscana) (p. 75); Napoli (p. 75). Concluzii: Suveranii ştiu să comande operile de artă, care să le asigure prestigiul politic, dar, eventual, să le şi execute (p. 76).

Obiectele cât mai neînsemnate, ca şi cele mai mărunte planuri, cu care-i însărcinau pe artişti Seniorii Renaşterii, constitue unul din aspectele variate şi autentice ale vieţii din acea epocă, iar ca atare, vor fi surprinse în desfăşurarea acestui capitol aşa cum se înfăţişează astăzi, în cele mai ascunse vitrine de muzee, sau în cele mai uitate documente.

In felul acesta, evocarea lor va reînvia adevărata pasiune pentru Frumos, şi din partea creatorilor, şi din aceea a sim-

plilor posesori ai unor asemenea obiecte, prin care s'a risipit, cu atâta generozitate, chiar şi acolo unde ea ar fi părut de prisos, sau chiar inoportună, Arta.

Pentru exemplificare ne vom servi de o serie de obiecte disparate, surprinse în cele mai variate categorii, dar pe care le-au creat, deşi modeste prin proporţii şi întrebuinţare, marii artişti ai Renaşterii.

Le va urma apoi o enumerare de ordin topografic a localităţilor din Italia, unele din ele foarte obscure, dacă nu simple sate şi mânăstiri, unde şi-au risipit totuş aceiaşi artişti capodoperile; ceeace poate fi pentru noi suprema dovadă a cultului Artei pentru plăcerea Frumosului; căci izolarea unor opere, de a căror valoare nu se putea să nu fie conştienţi chiar şi cei ce le realizau, însemna din parte-le dezinteresarea cea mai nobilă de numărul şi calitatea socială a acelora care ar fi fost chemaţi să le admire.

Insfârşit, se va arăta rolul pe care l-au jucat de cele mai multe ori în determinarea creaţiei şi a execuţiei multor opere de seamă ale Renaşterii, Suveranii sau simplii „stăpâni", care le comandau artiştilor, dar care ştiau să le condiţioneze şi creaţia, prin gustul, cultura, sau priceperea lor.

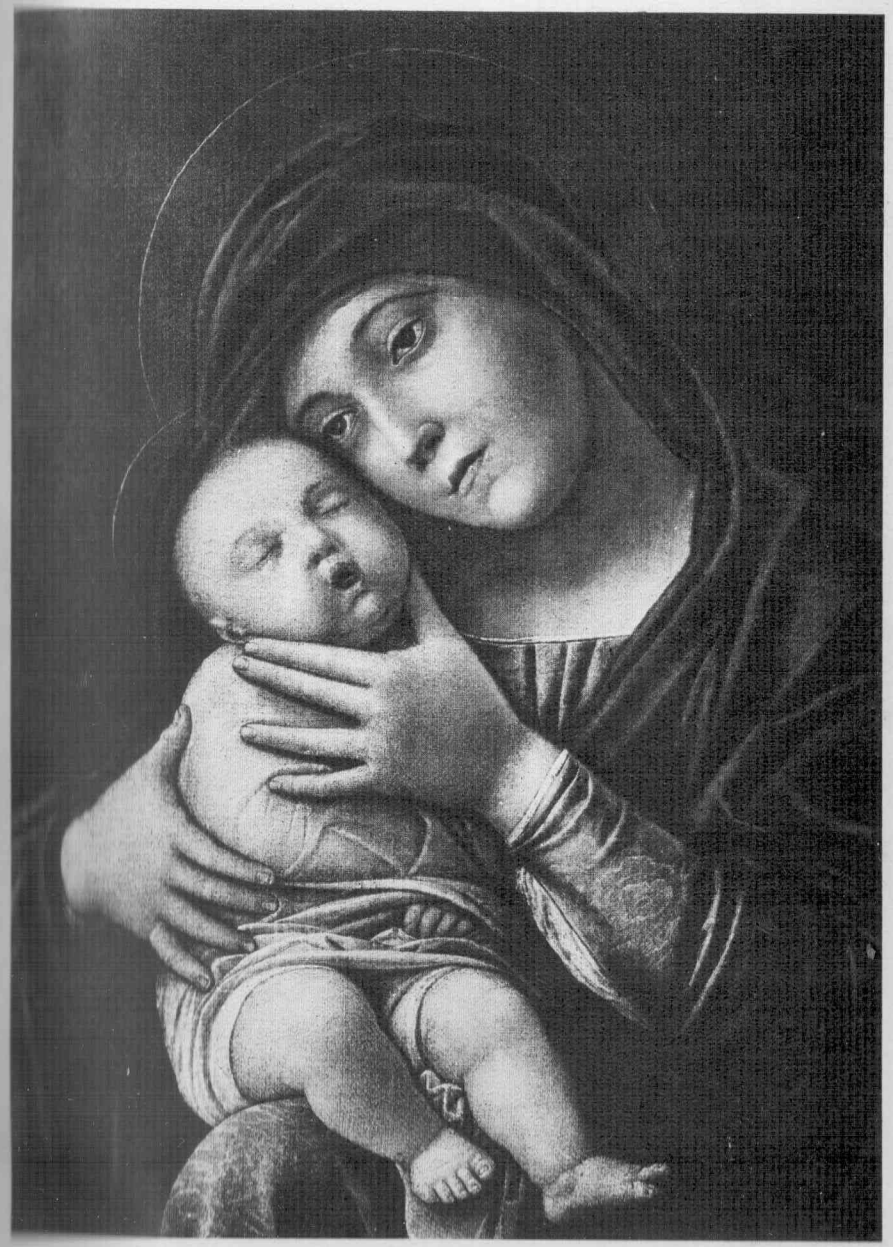
Vom începe prin a aminti obiectele:

Armele de foc (flintele şi gurile primelor tunuri), armurele ca şi scuturile de ţinut pe braţ, deşi expuse a fi stricate şi lovite în timpul violentelor lupte corp la corp, erau încredinţate unor artişti ca Donatello, Cellini sau Michelangelo.

Aşa zisa „Armeria Reale" din Torino (adică Muzeul de Arme şi Armuri al familiei Savoia), oferă din abundenţă astfel de splendide exemplare (1).

Printre datele mai sigure ce se cunosc despre marele portretist care-a fost Antonello da Messina, este şi amănuntul, într'adevăr impresionant, că el „exercita mai ales nobila meserie de-a picta drapele naţionale şi steaguri pentru biserici, aşa încât pictase unsprezece din acestea pentru localităţi ca Reggio din Calabria, Messina, Catania sau Randazzo, fără a le mai pune la socoteală pe cele de care nu se mai ştie astăzi nimic" (2).

Meşterii dela Curtea Mantovei erau adesea întrebuinţaţi la confecţionarea unor casete aurite, sau de argint cizelat (se chemau „bussolini d'argento"), în care Isabella d'Este obişnuia să închidă pastilele parfumate, pe care le fabrica



însăş, după cele mai savante formule, care-i aparţineau exclusiv (avea în acest scop un laborator şi deţinea invidiate secrete personale).

Sensualismul Renaşterii, se va nota în treacăt, poate fi denotat şi de acest rafinament în materie de parfumuri.

Se parfumau pe atunci caii şi hamurile. Se parfumau banii.

In lipsa cafenelelor, oamenii de lume îşi dădeau întâlnire în parfumerii.

Cele mai alese cadouri pe care le putea face Isabella unor persoane de distincţie, ca Pietro Bembo sau Giuliano dei Medici, erau tocmai aceste „bussolette".

Asemenea pastile parfumate se purtau în nasturi, în brăţări, în inele, sau în cataramele cordoanelor, făcute din os, sau cizelate în aur. Iar odată ce s'au inventat mănuşile, au fost şi ele parfumate (3).

„Lăzile de mireasă" („cofani", sau „cuferele"), erau adevărate opere de artă, decorate cu reliefuri făcute din pudră de orez poleită cu aur şi cu tot felul de sculpturi în lemn, de către poleitorii anume ţinuţi la Curte, sau prin casele mai mari.

In medalioanele de pe aceste lăzi, sau între cele trei despărţituri ale laturilor, cei mai iscusiţi pictori, uneori cei mari de tot, pictau scene nupţiale, precum este aceea, foarte mult reprodusă, din Piaţa Batisterului dela Florenţa, cu un cortegiu de nuntă în costumele vremii (4).

Cât de puţin costa risipa de artă, din partea oricui şi oriunde, se poate vedea apoi, la întâmplare, admirând plăcile de faianţă pictate pe „bianchetto", cu figura Madonei şi a Copilului Isus alături, care se păstrează astăzi în Muzeul Ceramicei dela Faenza.

Bine înţeles, pe vremea când au fost executate astfel de simple plăci de faianţă, însemnate de mâna unui meşter necunoscut cu semnul evident al Artei, treceau complect neobservate, în rândul obiectelor de folosinţă curentă.

Tacâmurile pentru banchete erau confecţionate din argint, sau din aur masiv, cu mânierele de fildeş.

Ornamentaţia lor era făcută „a nielli" şi reprezenta cele mai variate figuri (adesea de personagii bine cunoscute).

Sub portretele masculine se citeau pe aceste tacâmuri inscripţii ca următoarele: „In te sola dum vivam"; sau „Per fin che vivo, amar durat".

In jurul portretelor femenine, se putea citi, în schimb, pe aceleaşi tacâmuri: „Fidelitas et amor, per amarte da

po' la morte", în expresii latine, amestecate cu altele italieneşti, ceeace nu este mai puţin expresiv pentru epoca umanistă (5).

In ce priveşte serviciile de masă, ele erau alcătuite din faimoasele discuri de teracotă, arse în cuptoarele dela Faenza, Urbino sau Pesaro şi decorate cu tot felul de scene mitologice.

Serviciul Isabellei d'Este, spre exemplu, era pictat de artistul decorator Domenico, cu episoade din viaţa lui Apollo.

Pentru pretenţia Renaşterii de-a înfrumuseţa cele mai neînsemnate obiecte, este instructiv să se noteze că până şi „gli schideti de li denti", sau „li netezaduri da denti", cum se menţionau în inventarele Curţii dela Ferrara scobitorile, erau artistic cizelate în metal încrustat cu pietre scumpe şi aveau formă de cuţitaşe, sau, ca să fie mai comode, de unghii.

La banchete, sub fiecare taler, pictorii Curţii aveau grijă să înflorească hârtii anume, cu tot felul de ornamente.

O adevărată operă de artă era adesea pe masa unor asemenea banchete, cutia cu „limbi de şarpe", socotite drept cel mai infailibil antidot-amuletă împotriva otrăvurilor (6).

In legătură cu acestea se notează (P. Arcari), că „delictele, trădările, violenţele, erau ale tuturor popoarelor pe acea vreme. Cu celelalte popoare, poporul italian avea comună otrava furişată pe ascuns în cupele dela banchete.

„Numai al său era însă recipientul cizelat, perfect din punct de vedere artistic, în care se oferea otrava. Iată marea deosebire."

Toate aceste îndeletniciri au accentuat în mod vădit impresionant versatilitatea artiştilor din Renaştere, înclinaţi de altfel şi prin simpla lor calitate de Italieni, şi prin marea tradiţie „artigiană" medievală, să-şi desvolte asemenea unice aptitudini.

Iată-le situaţia celor dela Florenţa:

„Arhitecţi ca Bernardo Buontalenti desenează simple, dar perfecte vase din pietre dure; pictori ca Antonio del Pollaiuolo toarnă bronzuri, gravează în aramă, dau modele pentru broderii, sculptează şi încrustează în lemn, bat argintul, îl acopăr cu smalţuri translucide. Mulţi din marii sculptori ai Renaşterii, dela Ghiberti la Jacopo della Quercia, se nasc în prăvălia unui „orefice" bijutier. Alţi „orefici", ca Ugolino di Vieri, creiază cu artă pricepută şi rafinată, smalţuri de-o

mare şi sigură frumuseţe, încât lucrările lor trebuesc puse alături şi la nivelul marilor picturi de proporţii, ale lui Simone Martini şi ale lui Ambrogio Lorenzetti" (7).

In dorinţa lor de a-şi perpetua amintirea chipului, oamenii timpului au recurs fie la pictura în afresc (mai ales în cazul suveranilor fondatori de biserici), fie la bronzul medaliilor gravate.

Iată în acest sens un exemplu oferit de Condotierul Sigismondo Malatesta din Rimini:

La un moment dat se găseau la Curtea sa, doi artişti ca Pisanello şi Matteo dei Pasti, folosiţi atât pentru lucrările noului Palat (în aşteptarea începerii lucrărilor pentru refacerea Catedralei), ca arhitecţi, sau ca simpli cioplitori în piatră, dar şi ca miniaturişti gravori, atunci când Seniorul le-a poruncit să-i fixeze în bronzul medaliilor anumite momente sau figuri din cariera sa militară şi sentimentală (8).

Iar după ce l-a folosit în acest fel pe meşterul Matteo dei Pasti şi după ce l-a trimes peste tot să procure materialele necesare continuării lucrărilor din Malatestian, n'a pregetat să i-l trimeată şi Sultanului Mahomet II, ca să-i graveze portretul într'o medalie. (Veneţienii l-au prins pe meşter în Creta, l-au adus la Veneţia şi l-au torturat în carcerile Palatului Ducal, spre a-l face să destăinuiască adevăratele intenţii ale lui Sigismondo; ceeace nu-i va împiedica însă pe aceiaşi Veneţieni să-l trimeată în Orient, în acelaş scop, 18 ani mai târziu, pe pictorul lor Bellini) (9).

Marilor artişti li se comandau adesea până şi „tondi per berretti", adică un fel de medalioane de bronz, sau de aur, care se puneau ca podoabă la berete.

Unul din ele se vede în portretul lui Baldassar Castiglione, executat de prietenul său Raffaello şi aflător astăzi la Luvru.

Pe altele se gravau scene mitologice, cu Laocoon, cu Amor în mijlocul naturii şi alte asemenea subiecte, potrivite cu predilecţiile umaniste ale epocii (10).

Până şi evantaliile se transformau, la fel, în obiecte de mare artă.

Ele se purtau atârnate la centură cu un lanţ de aur şi aveau mânerele bătute în diamant.

Intre atâtea rivale, Isabella d'Este era celebră pentru această artă a împodobirii unui atât de neînsemnat obiect, dar care nu trebuia să strice armonia de rafinament şi de lux a întregii sale atitudini (11).

La Curţi ca aceea a lui Niccolò III d'Este şi a Parisinei, se găseau totdeauna meşteri care, pe lângă împodobirea cu poleituri a amintitelor lăzi de zestre, a cărţilor de rugăciune, sau a zgărzilor câinilor şi a şoimilor de vânătoare, să se ocupe în special de poleirea cu aur a cărţilor de joc (zise „tarocchi"), apărute prima oară în Italia spre a doua jumătate a secolului XV.

Acestea erau împodobite cu miniaturi pe pergament gros şi reprezentau figuri simbolice, sau animale fantastice, dacă nu chiar obiecte comune.

Aurul cu care se poleiau, era de zechini, iar astăzi aceste simple cărţi de joc formează obiectul admiraţiei unanime în muzeele lumii.

Astfel, cele care se păstrează la Luvru, îi sunt atribuite lui Mantegna [12], iar în Pinacoteca Academiei Carrara din Bergamo, se expun, drept unele din cele mai de valoare obiecte de vitrină, douăzeci şi şase de cărţi de joc, decorate cu miniaturi variate (figuri, Ingeri, siluete de oraşe, „spade" încrucişate şi altele), se pare pentru Ascanio Sforza [13].

Intreprinderi artistice de acelaş fel, dar de proporţii şi pretenţii mult superioare, erau apoi acelea în legătură cu înflorirea cărţilor de rugăciune, împodobite, pagină de pagină, an de an, de către artişti formaţi anume pentru aceste lucrări, adică pentru aşa zisa artă a miniaturilor.

Rezultatul unei asemenea arte, celebru între atâtea şi uimitor pentru însăş epoca Renaşterii, este Biblia lucrată de meşterii săi, pentru un stăpân ca Borso dela Ferrara [14].

Până şi oamenii de zăpadă, oricât de efemeri, se cereau uneori făcuţi pe atunci de cei mai gravi şi de seamă sculptori. Se citează astfel (şi nu în glumă), cazul lui Piero dei Medici dela Florenţa, fiul cel mai mare al lui Lorenzo, care, văzând odată zăpada mai abundentă ca de obicei şi dorind să i se facă un om dintr'însa, „şi-a adus aminte de Michelangelo — relatează o mărturie contemporană — şi dând poruncă să-l caute, l-a pus să facă statuia" [15].

Mormintele, menite să perpetueze memoria şi efigia unor oameni atât de legaţi de viaţă, prin cele mai materiale şi totuş spiritualizate forme, nu s'au sustras, nici ele, cerinţelor de Artă.

Dintre lespezile Catedralelor, unde le culcase umilinţa medievală, sub picioarele credincioşilor rămaşi în viaţă până să le vină rândul, mormintele se înalţă acum pe zidurile aceloraşi Catedrale, sau, dacă mai păstrează încă

aspectul de lespezi (potrivite pentru destinderea, în adormirea somnului de veci, a celui defunct, cu întreaga-i înfăţişare), ele se ridică totuş pe o raclă de piatră, care le apropie acuma din nou de formele străvechilor sarcofagii.

Iată un exemplu:

In Catedrala din Lucca îşi doarme somnul, adânc şi liniştit ca somnul marmorei în care a fost drapată, cu simbolul Credinţei paznice a unui câine la picioare, Ilaria del Carretto, spre a închide, în acelaş nume al Artei, unul din cele mai impresionante morminte din câte a închipuit şi realizat Sculptura.

Ingerii, care-şi împletesc vârfurile aripilor în festoanele unei ghirlănzi, din mână în mână, par a fi zburat acolo, pe furiş, din Capelele Malatestianului din Rimini, ca să danseze într'o parte a mormântului Ilariei, dansul vesel al Vieţii; iar de cealaltă parte, să întristeze, cu tristeţea lor de mici Cupidoni ai Morţii, însăş Moartea.

Opera este a Toscanului Iacopo della Quercia. Ea este un simplu mormânt, dintr'o biserică a Italiei, ascuns acolo de unul din numeroşii dar iscusiţii săi sculptori [16].

Ca să precizăm printr'un singur amănunt, ce desvoltare a luat încă dela începutul Renaşterii şi această nouă artă a mormintelor, ajunge să arătăm apoi un fapt petrecut la Roma, dar cu repercusiuni pretutindeni: deoarece Papa Alexandru VI Borgia luase obiceiul să confişte în favoarea sa testamentele Cardinalilor şi ale Episcopilor mai bogaţi, mulţi dintre ei, spre a evita această spoliaţiune, s'au gândit să-şi comande monumentele funerare, cât mai scumpe şi mai grandioase, încă de pe când erau în viaţă, spre a-şi asigura în felul acesta întrebuinţarea mai sigură a bogăţiilor [17].

Şi acum, după această enumerare de obiecte şi de monumente, pe care nu ne-o putem nici pe departe închipui limitativă, să adăogăm câteva alte asemenea exemple, în legătură cu anumite localităţi şi cu anume personagii istorice, spre a defini conspectul şi spaţial, şi cronologic.

Plecând în această explorare din Nordul Italiei, ca să trecem apoi spre Centrul ei şi ca să ne oprim în Sud, vom face primul popas la Mantova, la Curtea familiei Gonzaga.

Cu ocazia unei nunţi de acolo, un pictor ca Andrea Mantegna (destul să se spună că lui îi datorează această artă cel mai apreciabil progres în aplicarea Perspectivei), fu-

sese pus să zugrăvească din nou pereţii unei odăi din apartamentul viitorilor soţi. Astfel s'a îmbogăţit Pictura Renaşterii, pentru totdeauna, cu celebra „Camera degli Sposi" din Palatul Ducal.

Acolo avea să vină mai târziu, în calitate de tânără soţie a Marchizului Francesco II Gonzaga, Isabella d'Este dela Ferrara.

Pentru zestrea ei, un pictor ca Ercole Roberti va împodobi treisprezece lăzi („forzieri"), pentru care a folosit nu mai puţin ca unsprezece mii de foiţe de aur de zechini.

Aceluiaş artist, cu aceeaş ocazie, i s'a încredinţat conducerea amenajării patului nupţial, pe lângă toată grija înjghebării maşinăriilor necesare serbărilor de Curte şi a Carului de triumf, montat pe o mare barcă („bucentaur"), ca să poată fi tras până la Mantova pe apă (18).

Odată stabilită la Curtea de acolo, unde a dus acea existenţă de fast şi de neîntrecut rafinament, care i-a asigurat celebritatea, Isabella avea să ia, printre atâtea alte iniţiative, şi aceea a înălţării unui monument lui Virgiliu, care, după cum se ştie, s'a născut în apropiere de Mantova.

In acest scop i-a comandat lui Mantegna proectul monumentului, pe care i-a cerut să-l conceapă vrednic de faima renăscută a Poetului latin. Mantegna a executat proectul (mult admirat de umanistul şi poetul G. Pontano), deşi din cauza unor împrejurări nefavorabile, lucrarea nu s'a putut realiza până la urmă (19).

Uneori chiar violenţa şi ameninţarea nu se păreau suficiente, spre a-i face pe artişti să execute frumos comenzile încredinţate şi cât mai degrabă.

Preocupată de lucrările pentru decorarea „studiului" din apartamentul său, care înaintau prea încet, Isabella îi scria la un moment dat (1491) unuia dintre meşterii-artişti, să grăbească lucrul, deoarece, altfel, avea să pună să-l arunce în închisoare. La scuzele aceluia, Marchiza găsea cu cale să-i răspundă şi mai ameninţătoare, dându-i totodată dispoziţii precise în legătură cu cele două dulăpioare din dreptul ferestrelor din „lo studiuolo" şi adăogând: „...Et non sia qualche cosa goffa, perchè te faressimo reffar el tutto a tue spese et poi te mandaressimo nel battiponte a star lì tutto inverno, dove poterai andare a stare una nocte per tuo piacer per fare el sagio se la stantia te piace, et forsi che diventerai più sollicito..." („...Şi să nu fie ceva stângaci, pentrucă o să te punem să refaci totul pe chel-

tuiala ta şi pe urmă o să te trimetem în picioarele podului [de pe apa din faţa Mantovei], să stai acolo toată iarna, unde te poţi duce să stai o noapte de poftă, ca să încerci dacă odaia îţi place şi poate c'ai să te faci mai harnic") (20).

Altă dată, căţeluşa Aura, favorita Isabellei, murind într'un penibil accident, nu numai că i s'au făcut impozante funerarii la Curte, iar cei mai de seamă poeţi ai timpului au preamărit-o în versuri; dar Marchiza a pus să i se înalţe un frumos monument, pe care se putea citi următorul epitaf: „Aurae Partheniae catellae venustulae et lepidulae ossa heic sita sunt. Ave viator. Monu. Sabella Atestina benemerenti lugens p." (21).

Ceeace înseamnă că iniţiativa şi gustul Isabellei în materie de artă, împreună cu talentul poeţilor, al epigrafiştilor latini, al arhitecţilor şi al sculptorilor, au trebuit puse la contribuţie, pentru ca să împodobească mormântul unui biet câine, în acea vreme de precumpănire a valorilor Artei.

Biografia lui Michelangelo abundă, de asemeni, în tot felul de dovezi despre drama existenţei sale, împărţită între propriile-i îndoieli, în luptă cu creaţia şi variatele solicitări din partea celor care voiau, cu orice preţ, să le execute cele mai diferite lucrări şi opere de artă. De altfel, asemenea „drame" sunt frecvente în Renaştere (să ne gândim la aceea a lui Leonardo) şi proporţiile lor creşteau totdeauna în raport cu celebritatea artistului.

Dar iată câteva exemple în legătură cu Michelangelo:

Atunci când Federico Gonzaga, fiul Isabellei, pusese la cale construirea unei noi vile în împrejurimile Mantovei, pe lângă celelalte la care lucrau alţi artişti — în special Giulio Romano —, îi solicitase planurile necesare lui Michelangelo, prin Baldassar Castiglione dela Roma, sfetnicul în asemenea întreprinderi, al mamei sale Isabella (1523).

Planurile au fost făcute; dar ele fiind prea grandioase, n'au putut fi aduse la îndeplinire, ca de obicei, din lipsă de bani.

Se menţionează apoi că prin acelaş intermediar, Federico Gonzaga îi ceruse în 1521 lui Michelangelo, un alt proiect, pentru mormântul tatălui său Francesco, nici acesta realizat însă până la urmă (22).

Dar iată-l pe Michelangelo din nou în rândul marilor artişti ai Renaşterii, întrebuinţaţi de oricine, la tot felul de lucruri.

Deoarece Papa Paolo III avea mare grabă să consoli-

deze puterea familiei sale (Farnese) în Nordul Italiei şi aceasta chiar cu preţul „vânzării" faţă de „străinul" Carol Quintul al Spaniei, i-a poruncit lui Michelangelo să proecteze un pod peste apa râului Po. (Intreprindere de adevărat inginer hidraulic, mai ales pentru mijloacele tehnice ale timpului, când „arta" trebuia să suplinească în mare parte mijloacele mecanice moderne). ([23]).

Dar revenind la Mantova pe timpul Isabellei şi a soţului său Francesco Gonzaga, vom aminti episodul victoriei pe care acesta a repurtat-o asupra năvălitorilor Francezi, la Fornovo (1495). In vreme ce toţi Suveranii lumii ţineau să-i preamărească acea faptă de arme (dintre ei n'a lipsit nici chiar Sultanul Baiazid), Condotierul a avut grijă să dea poruncă artiştilor dela Curte, să-i construiască imediat o capelă votivă, spre a-i aduce în felul acesta mulţumiri lui Dumnezeu. (Fapta este contemporană cu cele, atât de adesea repetate, ale lui Ştefan cel Mare al Moldovei).

Icoana dela altarul acelei Capele, şi ea tot o jurnuinţă, căci îl înfăţişa pe Francesco în genunchi, în armura de luptă, la picioarele Maicii Domnului, i-a fost comandată lui Andrea Mantegna şi este astăzi cunoscută sub denumirea de „Madonna della Vittoria" la Luvru.

Dar tot pe Mantegna l-au pus aceiaşi stăpâni să picteze decoruri („Triumful lui Petrarca", pe frontispiciul scenei) ([24]), pentru teatrul de Curte, instalat lângă „Armeria" (sala de arme) şi care se bucura de-o reputaţie deosebită, tocmai pentru frumuseţea scenariilor şi pentru fastul montărilor.

Iar cu excepţionalul prilej al venirii la Mantova a Regelui Carol Quintul, Marchiza Isabella, acum către sfârşitul glorioasei sale existenţe, îl punea pe Giulio Romano să prepare decorurile pentru comedia La Calandria a Cardinalului Bernardo Dovizi da Bibbiena, reprezentată prima oară la Curtea din Urbino, în 1513.

Cum însă Giulio Romano avea idei „prea fantastice" pentru gustul încă nedecadent al bătrânei Marchize; iar pe de altă parte, Teatrul era o noutate prea contestată pentru acele timpuri, în sensul decorurilor excesiv de „moderne", nici de data aceasta proectul n'avea să se realizeze.

Să profităm însă de prezenţa lui Giulio Romano la Mantova, spre a-l prezenta mai de aproape, drept artist de Curte la ordinele lui Federico, fiul Isabellei şi urmaşul tatălui său Francesco II Gonzaga.

Acesta avusese o mare pasiune pentru cai, astfel că

pusese arhitecţii să le construiască cele mai moderne grajduri, chiar în împrejurimile reşedinţei.

Dar fiul său Federico, cel dintâi Duce al Mantovei, nemulţumit cu acele construcţii, l-a însărcinat pe Giulio Romano să le refacă, aducându-l în acest scop la Mantova dela Roma (în 1525), unde elevul predilect al lui Raffaello se ilustrase prin apreciate lucrări în Vatican.

Artistul s'a achitat cu atâta strălucire de această „modestă" însărcinare, încât grajdurile acelea au devenit apoi o „vilă de delicii", cunoscută astăzi sub denumirea de Palazzo del Tè.

In ornamentarea acelor săli se remarcă fastul şi exagerarea gustului fantastic, care preludiază de aproape Barocul; dar, mai ales, sensualismul festiv al sălilor de petrecere şi de „expansiune vitală", în care nici o reţinere nu mai controlează imitarea în rău a mijloacelor la care au recurs în vremea decadenţei toţi Impăraţii Romei.

In orice caz, acolo, în câmp, pentru realizarea unor simple grajduri, şi-a consacrat Giulio Romano capodopera, „splendidele sale decoraţiuni picturale constituind unul din ansamblurile decorative cele mai importante din a doua Renaştere" ([25]).

Tot atât de sigur este că poetul de Curte Equicola, fostul preceptor al Isabellei, îi scria lui Federico despre aceleaşi grajduri: „...Desideraria esser cavallo, per poter habitar si bel loco". („Aş dori să fiu cal, ca să pot sta într'un loc aşa de frumos") ([26]).

Mai înainte de a ne depărta, înfine, de Mantova, vom menţiona cazul Cardinalului Ercole Gonzaga, Regentul Ducatului în 1554, care, spre a înlătura fraudele negustorilor mantovani (între care se numărau foarte numeroşi Evreii), a hotărît să pună la dispoziţia supuşilor săi, măsuri şi greutăţi oficiale, pentru vin, grâne, untdelemn şi pânzeturi.

Dar nu s'a mulţumit să ia această lăudabilă iniţiativă de ordin administrativ; ci a pus artiştii Curţii să împodobească şi ea de frumos acele simple obiecte de uz comun, încât ele sunt păstrate acum printre cele mai apreciate piese de muzeu ([27]).

„Seniorii" cei mai mici, vizitându-i pe cei mari, se întorceau într'acestea la ei acasă, cu proiecte uriaşe de imitaţii, pe care le încredinţau imediat micii lor Curţi şi care adesea ieşeau adevărate capodopere, cu toate că goleau visteriile acelor modeşti Seniori" ([28]).

Nici unuia dintre aceştia nu i s'ar putea aplica mai bine observaţia de mai sus, ca lui Vespasiano Gonzaga, Seniorul dela Sabbioneta (în părţile Mantovei), unde reprezenta o ramură a aceleiaş familii ducale.

Acolo, în acea minusculă „Capitală", s'au perindat în secolul XV şi XVI nu puţini din renumiţii artişti, de tot felul, ai Italiei, spre a-l seconda pe acel Gonzaga în ambiţia de-a voi să instaleze la Sabbioneta o grandioasă Curte, cu un Palat monumental, cu o Galerie de antichităţi greco-romane, cu o bibliotecă, cu un teatru pentru spectacolele clasice şi cu un grandios mauzoleu.

Iată acum câteva alte exemple, culese din amintirile Curţii estense dela Ferrara, nu departe de aceleaşi locuri:

Cu prilejul nunţii lui Ercole I d'Este cu Eleonora d'Aragona, i s'a dat pictorului favorit Cosmè Tura (cel cu afrescurile din Villa Schifanoia), grija să decoreze apartamentul nupţial, spre a duce această grijă până la desenurile de pe stofele baldachinului şi ale cuverturilor de aşternut pe pat, pe care aveau să le execute meşterii ţesători francezi şi flamanzi.

Unui argintar dela Ragusa i-a fost încredinţată cu aceeaş ocazie, de către însuş Ercole d'Este, care a mers în acest scop la Veneţia, executarea argintăriei pentru banchetul de nuntă, iarăş după desene anume concepute de Cosmè Tura. (Tot el le dăduse pe acelea ale hamurilor cailor, pe care aveau să-şi facă intrarea triumfală în oraş mirele şi mireasa).

Dar pentrucă suntem la Ferrara, care a excelat, din primele manifestări ale Renaşterii, şi ca un favorabil mediu pentru desvoltarea Literaturii, nu vom omite să alegem câteva exemple din acest mediu, spre a arăta că, alături de cei mai de seamă artişti, cei mai de seamă literaţi se complăceau în aceeaş modestă ascultare.

Astfel, poetul Curţii din Ferrara Matteo Maria Boiardo, el însuş un nobil de rang, cu o Curte a sa proprie la ţară (lângă Reggio Emilia, la Scandiano), primise la un moment dat însărcinarea să compună o serie de versuri „terţine", fiecare pentru câte o carte de joc dintr'o pereche de „tarocchi", pe care le poleiau pentru acea Curte meşterii pictori; aşa după cum acelaş poet primise altă dată însărcinarea să dramatizeze în versuri italiene, traducerea latină a T i m o n e-ului lui Lucian, pentru spectacolele pe care

atâta le aprecia Ercole d'Este; sau aşa după cum, pentru simpla distracţie a doamnelor şi a cavalerilor, care se adunau să petreacă în vila de vânătoare dela Schifanoia, acelaş Boiardo a întreprins marea sa poemă O r l a n d o I n n a m o r a t o (1476—1482).

Dacă avem în vedere acest scop, ne vom explica de ce poema a fost scrisă în răstimpuri, ca o desfăşurare de acţiune într'adevăr întâmplată, dela zi la zi ([29]).

Fiind vorba de resemnarea poeţilor de a fi în orice fel de folos stăpânilor pe care-i serveau, vom aminti apoi, în legătură cu Ferrara, exemplul poetului şi nobilului Ercole Strozzi, descoperit la un moment dat drept mijlocitor intim al Lucreţiei Borgia, în iubirea-i vinovată pentru cumnatul său Francesco Gonzaga, Marchizul dela Mantova. Căci poetul le-a purtat corespondenţa, al cărui caracter secret l-a asigurat prin substituiri de nume. Iar din cauza acestui amestec, n'ar fi exclus ca Ercole Strozzi să-şi fi pierdut viaţa, căzând victima unui misterios asasinat ([30]).

Dar, fiind vorba de cei mai mari artişti în slujba Seniorilor, pentru cele mai variate iniţiative de artă, iată-l lucrând la aceeaş Curte pe Tiziano.

In timpul lui Alfonso I d'Este, soţul Lucreţiei Borgia, pictorul veneţian a fost, într'adevăr, în mai multe rânduri la acea Curte.

Prima oară venise în 1516 şi a rămas numai câteva luni, în care timp a executat portretul Ducelui şi al Lucreţiei, decorând totodată mai multe săli din Palatul lor, sau terminând alte lucrări, lăsate neisprăvite de Giovanni Bellini. (Compoziţiile „bachice", care trebuiau să împodobească sidurile din „Cămăruţele de alabastru" ale Ducelui).

Intrucât aceea era marea epocă de lucrări executate la Veneţia de Tiziano, el s'a reîntors la Ferrara numai trei ani mai târziu (Lucreţia murise), spre a executa de data aceasta portretul Laurei Dianti, noua favorită a lui Alfonso şi câteva portrete ale acestuia. Mai cunoscut este cel care se păstrează astăzi la Prado ([31]).

Lodovico il Moro dela Milano, educat la Curtea tatălui său în pasiunea pentru studii şi stimulat de exemplele celorlalţi Suverani contemporani, văzute în timpul călătoriilor întreprinse în adolescenţă şi a exilului său dela Pisa, „a ţinut ca edificiului propriei sale puteri, înălţat printr'o serie nesfârşită de simulări, de dibăcii şi de violenţe, cu o artă

nefastă, dar politic admirabilă, să-i dea strălucire şi fast artiştii penelului, ai scalpelului, ai echerului şi ai penei".

In acest scop l-a atras la Milano pe un savant grec şi umanist ca Demetrio Calcondylas, pe un pictor ca Leonardo, sau pe un arhitect ca Bramante ([32]).

Sculptorul Cristoforo Romano dela Curtea sa, va fi obligat în acelaş timp de Beatrice d'Este, soţia lui Moro, să-şi lase bijuteriile şi busturile de marmoră, ca să cânte pe liută versurile unui nou sonet, sau ca s'o însoţească pe ea, drept om de Curte, în călătoriile ce întreprindea, împreună cu ceilalţi muzicanţi.

Bramante, de asemeni, pe când se afla la Milano, îşi întrerupea calculele şi planurile, ca să facă decoruri pentru comedia ce se înscena cu prilejul unor noi serbări dela Curte; iar Leonardo da Vinci îşi lăsa invenţiile, ca să deseneze armurele unui nou blazon.

„Nu se va şti niciodată — precizează De la Sizeranne ([33])— cât timp şi forţe le-au furat mecenaţii Renaşterii artiştilor pe care-au avut norocul să-i întâlnească şi de câte capodopere au lipsit ei Arta lumii".

Se menţionează, într'adevăr, numai câteva din împrejurările în care s'a aflat, din acest punct de vedere, Leonardo:

Pentru festivităţile nupţiale, organizate la Milano în iarna anului 1490, cu prilejul celebrării căsătoriei tânărului Duce Giangaleazzo Sforza cu Isabella d'Aragona dela Napoli, Lodovico a ţinut să indice însuş subiectul piesei ce avea să se înscenеze cu acel prilej. „Aparatele" somptuoasei montări i-au fost lăsate în grijă lui Leonardo, care a dat „maşinăriilor" proporţii asemănătoare construcţiilor cupolei lui Brunellesco. Ele înfăţişau, în proporţii colosale, întregul sistem planetar, cu toate mişcările. Ori de câte ori o Planetă se apropia de mireasă, Zeitatea dinlăuntrul ei (Venus, Marte, Saturn, etc.), apărea sub formă de statue uriaşă, spre a cânta versuri anume compuse de Bellincioni, poetul aceleiaş Curţi ([34]).

Altădată Leonardo s'a angajat să zugrăvească peretele din fund al sălii de mâncare dintr'o mânăstire din Milano ale cărei planuri le făcuse nu de mult Bramante, spre a dărui apoi Artei Cina cea de Taină, atât de admirată de un Rege ca Ludovic XII, încât numai o precipitată retragere a sa din Italia, l-a împiedecat s'o desprindă de pe acel zid, spre a o duce cu el în Franţa.

La Vergine delle Rocce nu era, tot astfel, decât

6

o simplă „pala d'altare", adică o icoană de altar lateral, dintr'o altă biserică din Milano. Ea a fost executată pe când Leonardo era obligat să născocească tot felul de jocuri de societate („rebus"-uri, „noduri", caricaturi, etc.), pentru distracţia celor dela Curte, pe lângă planurile de fortificaţii, de canalizări, sau de „aparate" pentru celelalte festivităţi, organizate în vederea intrării triumfale a Regelui Charles VIII.

Tot în răstimpul şederii sale la Milano, artistul a lucrat la una din cele mai impozante statui ecvestre din câte urma să realizeze arta Renaşterii, dar pe care n'a avut norocul s'o poată vedea turnată în bronz: statuia lui Francesco Sforza.

Nu mai puţin stăruitoare erau între timp obligaţiile lui Leonardo de-a executa portretele diferitelor curtezane ale stăpânului său (Cecilia Gallerani, sau Lucrezia Crivelli); de-a le distra apoi, cântându-le din lira pe care o făcuse cu mâna lui din argint şi în forma unui craniu de cal, pentruca armonia — notează Vasari ([35]) — „fosse con maggior tuba e più sonora di voce"; sau de-a întreţine cu acelea discuţii savante, în nota vremii.

Intre o asemenea îndeletnicire şi alta, Lodovico il Moro îl obliga să amenajeze, după criterii urbanistice noi, oraşele ca Vigevano, ori să asigure buna stare agricolă a Lombardiei (pentru atari şi alte asemenea griji avea să-l ia mai apoi în slujba sa pe Leonardo şi Cesare Borgia), prin vaste canale de irigaţii.

„Pot să vă fac — îi scria el altădată lui Lodovico — tunuri, bombarde şi arme de foc, de forme utile şi frumoase" ([36]).

In rezumat, se menţionează, înfine, că deşi în 1483 Leonardo era împresurat la Milano de cele mai variate griji, se simţea în stare cu toate acestea să desăvârşească trei capodopere: La Vergine delle Rocce, La Cena şi calul pentru marea statue.

Ele reprezentau culminarea genialităţii sale creatoare; dar şi drama existenţei sale, împreună cu aceea a marei epoci de creaţie şi de nerealizări, pe care a ilustrat-o cu atâta semnificaţie.

Să nu uităm, într'adevăr, că prima din cele trei capodopere s'a răzleţit astăzi printre străini; calul, neturnat în bronz, a fost spart în ţăndări de mercenari, într'o curte a fortăreţei din Milano; iar Cina cea de Taină a fost în

bună parte nimicită de peripeţiile prin care-a trecut S. Maria delle Grazie, în decursul vremii.

Manuscrisele davinciene, în care se găsesc numeroasele studii anatomice întreprinse numai pentru realizarea amintitei statui, fac totuş dovada râvnei cu care se apucase de acea întreprindere cu adevărat excepţională, pe o vreme în care asemenea statui ecvestre erau abia la începuturile lor, fiind cel mult imitate după aceea a lui Marc Aureliu de pe Capitoliu ([37]). (In acelaş scop, un teoretician ca L. B. Alberti scrisese chiar un tratat special, poate pentru a defini mai bine problemele puse de realizarea unei alte statui similare, la Ferrara).

Intreaga reputaţie a lui Leonardo fusese pusă în joc prin realizarea acelui proect, terminat de el în ceară, după nesfârşite încercări şi nesiguranţe (1493), aşteptând în Curtea Veche a Palatului Sforzesc numai să fie turnată în bronz şi apoi acoperită cu aur.

Statuia, fie şi numai în această formă provizorie, descrisă de matematicianul contemporan Luca Pacioli (într'o operă ca La divina proportione), le-a apărut tuturor celor ce au văzut-o, drept „admiranda e stupenda", măsurând şapte metri înălţime şi având o masă de bronz care urma să cântărească peste 65.000 de chilograme.

Amănuntul este desigur indicat să dea expresie şi unui mobil sufletesc, atât de caracteristic oamenilor din acea vreme: ambiţia individualităţilor — creatoare, sau numai folosind creaţia altora — de-a se realiza în colosal ([38]).

Mai înainte de-al părăsi pe Leonardo, operele sale, pe Lodovico il Moro şi toată Curtea dela Milano, se face, în sfârşit, amintită, fie şi numai în treacăt, localitatea Vigevano din apropiere, care pe atunci nu era decât un apreciat domeniu de vânătoare.

Cu toate acestea: Bramante şi Leonardo au fost puşi de acelaş stăpân să amenajeze Piaţa Castelului din Vigevano.

De cealaltă parte a Capitalei lui Lodovico, în plin câmp, se înălţa într'acestea din marmoră, La Certosa di Pavia, care apare şi astăzi „ca o carte de artă deschisă, ca un fenomen al activităţii artiştilor, ca o colecţie, ca o îngrămădire chiar de elemente decorative, mai degrabă decât un monument în sine, bine definit".

Oricum, Renaşterea a împodobit acolo una din faţadele cu care s'a mândrit mai mult, chiar dacă întregul constructivism arhitectonic al templului, se vede anulat de ornamen-

taţia superficială şi deci artificială, neorganic aderentă, care-i anulează însăş funcţia iniţială.

Interiorul Certosei, păstrat gotic, măreşte în mod simţitor proporţiile acestei noi drame a Renaşterii (alta, la fel, se trăieşte în interiorul Malatestianului din Rimini), care se explică tot prin excesul de preocupări estetice, pe care cel mult Florentinii şi Toscanii l-au putut domina cu deplin succes ([39]).

In faţa Certosei din Pavia se poate constata deci un fenomen specific rinascimental, dacă nu italian, pe care îl mărturiseşte lipsa de entuziasm a unui contemporan ca Erasm, atunci când s'a confruntat cu celebra mânăstire de lângă Milano ([40]) şi în faţada căreia a regretat aceeaş risipă excesivă de ornamentaţie.

Ceeace ne interesează însă pe noi şi în acest caz, nu este constatarea cu privire la calităţile artistice ale monumentului; cât mai ales prezenţa lui, în sine, în aceleaşi părţi ale Suveranilor din Milano, care s'au dăruit cu o impresionantă risipă de averi, griji, artişti şi iniţiative, spre a-l împodobi cât mai frumos şi cât mai durabil.

Iar acum, vom evoca celelalte exemple, pe care le oferă întâmplarea (cu atâta mai instructivă însă), de-a-lungul Italiei de Nord:

In centrul cupolei Sanctuarului din Saronno (Lombardia), sculptorul Andrea din Milano a executat un imens Dumnezeu care binecuvântează. Iar în jurul Lui, pictorul Gaudenzio Ferrari a pictat o sută şi patruzeci de Ingeri, care cântă psalme în cor, sau din felurite instrumente, fiecare în altă atitudine şi toţi învălmăşiţi într'o compactă compoziţie aeriană de corpuri „elegante şi flexibile, în aureola părului lung de pe spate" ([41]).

Opera aceasta, executată între 1535 şi 1536, deci într'un singur an, pentru biserica unui Sanctuar dela ţară, face dovada unei inepuizabile fantezii şi repetă aceeaş dovadă a generozităţii cu care artiştii şi cei care-i puneau la lucru, se dezinteresau complect de locul, oricât de neştiut, în care proveneau asemenea creaţii, în numele Artei pentră Artă şi a Frumosului pentru Frumos.

Tot aşa, în biserica S. Maria degli Angioli din Lugano, pe lacul omonim, în Alpi, se admiră până astăzi capodopera lui Bernardino Luini: Răstignirea ([42]).

Coborînd acum spre Italia Centrală, fenomenul se va

accentua, căpătând aspecte cu adevărat excepţionale în părţile Toscanei şi în apropierea Florenţei.

Astfel:

Raffaello a pictat în 1504 Nunta Fecioarei Maria, astăzi la Muzeul Brera din Milano (unde formează obiectul celei mai mari admiraţii), pentru o biserică din mica localitate Città di Castello, de lângă Perugia (43).

Intr'o pădure dinspre Amiata (Maremma Toscană, către Siena), îşi duce viaţa de secole, în liniştea locului şi în evlavia călugărilor săi, Mânăstirea Sfintei Treimi di Santa Fiora.

Biserica mânăstirii, în acea pustietate, deţine totuş unele din cele mai elogiate (şi pe merit) teracote robbiane, între care străluceşte Madonna della Cintola, a meşterului Andrea (44).

După cum „una din cele mai suave Bune Vestiri care-au înflorit sub penelul lui Beato Angelico", se găseşte până astăzi pe un altar din biserica mânăstirii Montecarlo, de lângă San Giovanni Valdarno, un târguşor din Toscana (45). Şi o altă asemenea Bună Vestire, nu mai puţin impresionantă, împodobeşte, neştiută de altă lume, altarul unei biserici din Cortona, un târguşor al aceleiaş Toscane (46).

Dar urmele lui Beato Angelico, pierdute o clipă în faţa acelei icoane stinghere, ne conduc spre triumful artei şi al celebrităţii sale dela Florenţa.

Atunci când Cosimo dei Medici i-a instalat în oraş pe călugării urmaşi ai lui Giovanni Dominici (Dominicanii) şi i-a lăsat să stea deocamdată în mânăstirea dela San Marco refăcută din ordinul său de Michelozzo Michelozzi, stareţul lor de atunci, vestitul Antonino (ajuns apoi un foarte popular Sfânt la Florenţa), i-a poruncit unuia dintre călugări, cât se poate de priceput iconar, om de peste 50 de ani, să profite că tencuiala zidurilor era încă udă şi să înflorească toată mânăstirea cu picturi de Sfinţi şi de Madone.

Aşa a împodobit chiliile, sălile şi galeriile de pe afară ale acelei mânăstiri, cu icoanele sale, Fra Beato Angelico (47).

„Exclusă fiind orice intenţie de plăcere — întregeşte Bargellini aceste note — scenele au fost pure meditaţii zugrăvite". Căci o veche mărturie afirma despre Beato Angelico: „Se spune că Fratele Giovanni n'ar fi pus mâna pe o pensulă, mai înainte de-a se închina. Şi nu l-a zugrăvit vre-

odată pe Isus pe Cruce, fără să nu-şi scalde obrajii în lăcrămi" (48).

Se notează pe de altă parte, că un „reformator rigid" ca acelaş Dominici, avusese şi altfel prilejul să pună în valoare rolul pedagogic al Artei, pentru buna răspândire a Credinţei. Căci se aminteşte următorul sfat, pe care îl dăduse unei mame, în legătură cu obiectele de artă, bune de pus în faţa ochilor copiilor oricât de mici: „...Primul lucru este a avea zugrăvituri în casă, de sfinţi, copii şi fecioare tinere, cu care fiul tău, încă în faşă, să se desfete drept atare şi ca atare să fie răpit în extaz, prin gesturi şi semne plăcute copilăriei...".

(Iar gândul ni se duce la Urbino, în odaia în care s'a născut Raffaello şi la icoana — cu Madona şi Fiul în braţe — zugrăvită la căpătâiul patului, în zid, de tatăl său, meşterul Santi; adică la acea icoană, pe care s'au deschis mai întâi ochii, în care vor înflori apoi cele mai suave zâmbete de Copii şi de Madone).

La fel era cu acele chilii din San Marco, zugrăvite cu icoane de meşterul călugăr: în fiecare era înfăţişat un alt subiect sacru, spre a ţine treaz sufletul Dominicanilor în evlavie. („Figuraţia trebuia să rănească pietatea călugărului şi să-l menţină treaz, în meditaţie") (49).

Florenţa Renaşterii se identifică însă, la tot pasul şi la tot momentul, cu I Medici.

De aceea amintirea lor se impune iarăş, spre a dovedi cât a contribuit iniţiativa acestora la generalizarea tuturor preocupărilor de artă, dela cele mai mari opere şi monumente, la cele mai neînsemnate obiecte şi dela cei mai de seamă artişti, la artizanii simplelor „ateliere".

„Cosimo — apreciază amintitul critic de artă şi remarcabil interpret al sufletului Florenţei sale în Renaştere (50) — le poruncise pictorilor opere în afresc, pentru biserici; Piero, fiul său, opere ca să-şi înfrumuseţeze palatele; Lorenzo, nepotul lui Cosimo şi fiul lui Piero, îi folosea pe arhitecţi, pe sculptori şi pe pictori, pentru opere de eleganţă şi de gust. Arhitecţii deveneau grădinari, sau regisori de festivităţi; sculptorii, bijutieri orfevri; pictorii desenau steaguri, tapiserii, broderii, costume. Toţi, împreună cu poeţii, cântau şi exaltau iubirile Seniorilor, sau, mai bine zis, al Seniorului lor".

Aşa se face că Lorenzo nu se mulţumea să le pretindă artiştilor opere de artă, numai atunci când era vorba de

marile realizări arhitectonice, în Florenţa, sau la ţară, ori, cel mult, de cele picturale. Căci el a promovat extinderea perfecţiei artistice şi la Artele minore, precum era desenul, grafitul, mozaicul, miniatura, gravura, orfevreria, sau fierul bătut (51).

Aşa a realizat Verrocchio în 1476, una din capodoperile Sculpturii în bronz: micul Geniu întraripat, cu peştele în braţe, pentru un simplu bazin din parcul Vilei Medicilor dela Careggi, pierdut acolo, sub revărsarea jocului de apă din parc, ascuns între aleile de chiparoşi şi olendri. (Astăzi bronzul se găseşte în mijlocul fântânii decorative din Cortilul dela intrarea în Palatul Vechi, la Florenţa) (52).

Tradiţia aceasta era însă veche în oraşul „artelor liberale" şi al glorioaselor Corporaţii. Ea consfinţise atari manifestări cu mult înainte de vremea lui Lorenzo cel Magnific, deci înainte de a doua jumătate a secolului XV, care coincide cu apogeul cel mai glorios al Renaşterii.

Căci încă din anii tinereţii lui Cosimo, datează una din marile iniţiative ale Artei la Florenţa: Porţile Paradisului.

„Arta" (Corporaţia) negustorilor din cartierul Calimala, voind să consfinţească evlavia acestora în faţa lui Dumnezeu printr'un semn oarecare, i-a comandat meşterului Ghiberti să execute una sau două din cele trei porţi ale fostei Catedrale a oraşului, ajunsă cu vremea numai Batister, adică biserică de botezat copiii.

Iar Ghiberti a turnat în bronz cele două porţi, pe care Michelangelo le-a socotit mai apoi vrednice să închidă Paradisul.

Dar meşterul a lucrat la ele douăzeci şi şapte de ani (din 1425 în 1452), izbutind să confunde arta basoreliefului cu Pictura şi, mai ales, cu Pictura „nouă", care făcea din Perspectivă o adevărată izbândă a iscusinţei şi a ingeniozităţii.

Aşa, la Florenţa, atunci, s'au lucrat, cu acel pretext oarecare, cele mai frumoase porţi de bronz din câte cunoaşte Sculptura.

Iată apoi, cam în aceeaş vreme, cazul lui Donatello. Un artist ca el era angajat să cioplească ornamente şi să sculpteze statui, pierdute astăzi în eflorescenţa decorativă de pe faţadele Catedralei din Florenţa, sau de pe acelea ale Campanilei de alături. Nu este aceasta întâmplarea cu Profetul Abacuc, cel cunoscut de toţi Florentinii sub numele popular de „Lo Zuccone"?

Dar mai înainte de Donatello, Giotto însuş, preludiind Renaşterea, dăduse în aceleaşi condiţii desenele pentru basoreliefurile alegorice din medalioanele Campanilei sale, pe care nimeni nu le putea nici măcar observa cu ochiul liber, de jos, precum nu le observă astăzi; ele se confundă pur şi simplu în ansamblul de ornamente şi de policromii.

Dar Verrocchio n'a pus grupul statuar cu Sf. Toma Necredinciosul şi cu Isus, într'o nişă de afară, pe faţada bisericuţei Or San Michele? Sau Donatello, iarăş, neîntrecutul său David, într'o altă nişă, de pe aceeaş faţadă? (53).

Reamintirea lui Donatello poate sugera aici şi altă observaţie, în legătură cu familiaritatea ce se putea stabili în cele din urmă, între artişti şi stăpânii care-i obligau să le execute operele pe care le doreau.

Căci dacă artiştii erau trataţi de cele mai multe ori în timpul vieţii, mai rău decât cei mai umili meşteşugari, nu rare erau cazurile cinstirii lor după moarte, la rând cu Suveranii.

Aşa s'a întâmplat cu Raffaello, înmormântat în Panteonul Romei; sau cu Michelangelo, căruia i s'a ales mormântul în Santa Croce; sau, înfine, cu Donatello şi mai ales cu el. Deoarece, atunci când a murit, în vârstă de 81 de ani (în 1466), Piero il Gottoso, adică fiul lui Cosimo, primul şi marele „stăpân" al sculptorului, a ascultat de ultima dorinţă a acestuia, de-a fi înmormântat alături de stăpânul său.

Atâta numai că, între timp, lui Cosimo i se acordase onoarea titulaturei de „Părinte al Patriei" şi, ca atare, fusese înmormântat în San Lorenzo.

Faptul acesta nu i-a impresionat însă pe Florentini, aşa că l-au depus şi pe Donatello acolo, cu un alai de înmormântare din care n'a lipsit tot ce avea Florenţa mai distins, între învăţaţii, artiştii şi nobilii ei (54).

Revenind însă la ceeace formează obiectul capitolului de faţă, nu vom omite să amintim exemplele pe care ni le oferă şi activitatea lui Botticelli, datorită mai ales legăturilor de prietenie pe care le-a avut acesta cu Piero şi cu Lorenzo dei Medici.

Cu prilejul încheierii unei alianţe între Florentini şi Veneţieni împotriva Turcilor (1474), se organizase la Florenţa o festivitate. Iar cu prilejul acesteia, s'a pus la cale o întrecere de Cavaleri, o „giostra", cum se numeau pe atunci asemenea exhibiţii, în Piaţa Santa Croce, din faţa bisericii cu acelaş nume.

Regina „giostrei“ avea să fie prea frumoasa şi tânăra Simonetta Cattaneo, de care era îndrăgostit Giuliano, fratele lui Lorenzo.

In aceste împrejurări sentimentale, au luat parte la întrecere cei doi fraţi.

Dar pentru organizarea festivităţilor, l-au pus la lucru, printre mulţi alţi pictori şi artişti, pe meşterul Sandro Botticelli, bun prieten al lor, pe care l-au însărcinat să picteze stindardul partidei lui Giuliano (55).

Acest stindard era făcut din mătase şi avea lungi franjuri la fel. Pe el se vedea pictat Soarele şi chipul Zeiţei Pallas, în vesmânt aurit până la genunchi, în vreme ce mantia îi era albă.

Picioarele, cu încălţămintea albastră (toate detaliile coloristice îşi aveau sensul lor alegoric), le ţinea pe o flacără vie, a unui foc aprins cu ramuri de măslin.

Părul îi zbura în vânt.

In mâna dreaptă ţinea o lance de „giostră“, iar în stânga scutul Meduzei. In spate, i se deschidea o pajişte de flori şi un trunchi de măslin, de care era legat Cupidon.

La picioare, înfine, se vedea un arc cu săgeţile rupte, în vreme ce Zeiţa se uita ţintă la Soare.

Intrucât această complicată compoziţie (să se noteze că străduinţa artistului trebuia să folosească excluiv pentru acea festivitate de câteva ore), avea un evident caracter alegoric mitologic, se pare că Botticelli a aflat în poetul umanist Agnolo Poliziano un preţios colaborator.

Aşa dar, iată-l pe cel mai iscusit pictor al Curţii Medicilor şi pe cel mai luminat literat al ei, străduindu-se ca să fixeze detaliile unui simplu stindard, pentru o simplă festivitate!

Atâta numai că artiştii, oricât de celebri, erau convinşi, prin pasiunea lor pentru Artă şi Frumos, să pună aceeaş râvnă într'o compoziţie ca Naşterea Venerei, sau ca acest simplu obiect, destinat să fie de îndată părăsit în uitare.

Fiind vorba de Botticelli, se mai poate însă relata şi o altă împrejurare la fel:

După sângeroasa conjuraţie din Catedrala Florenţei împotriva lui Lorenzo şi a lui Giuliano (1478), care-a costat viaţa acestuia din urmă, pedepsirea asasinilor a fost nu mai puţin sângeroasă. (O relatează Machiavelli, într'o pagină de adevărat roman istoric).

Cu acest prilej, delicatul pictor Sandro di Botticelli, drept „obligat servitor al Casei Medici“ ce era, a fost pus să picteze pe faţada din dos a Palatului Comunal, „figurile conjuraţilor“: spânzuraţi de gât cei osândiţi şi de un picior aceia care fugiseră (56). Căci asasinul lui Giuliano, Bernardo Bandini, reuşise într'acestea să scape de răzbunarea lui Lorenzo, refugiindu-se la Turci. Sultanul însă, date fiind legăturile, destul de amicale, pe care le avea cu Florentinii, s'a învoit să-l extrădeze, astfel că Bandini fusese readus la Florenţa şi executat prin spânzurare, cadavrul fiindu-i lăsat sub ferestrele Palatului Bargello, de lângă cel Comunal.

Cu acest prilej, „tânărul Leonardo da Vinci a fost însărcinat să picteze pe acele ziduri chipul condamnatului“, primind la rându-i o asemenea macabră însărcinare, fie direct, din partea lui Lorenzo, fie prin intermediul lui Botticelli, care, după cum am văzut, făcuse acelaş lucru cu primii condamnaţi, repetând de fapt supunerea de care dăduse dovadă, într'o împrejurare identică, mai de mult (în 1434), un înaintaş ca Andrea del Castagno (57).

In această Florenţă a Magnificului Lorenzo, în care am putea stărui oricât cu asemenea exemple, totul se înobila deci sub semnul Artei, pe care o practicau pictorii, sculptorii, ca şi literaţii.

Totul, până şi Diavolul.

Acesta s'a transfigurat, într'adevăr, în Renaştere, sub influenţa noilor concepţii estetice. In lumina lor, s'a observat (58), Diavolul trebuia şi el scos din reprezentarea iconografică sumbră, antiestetică şi stângace, deşi poetică şi pitorească a Evului Mediu.

Un poet ca Luigi Pulci, plăsmuind în poema sa Morgante figura unui Diavol ca Astarotte, nu s'a putut lipsi de-a nu conforma şi această figură cu idealul de eleganţă, de frumuseţe şi de perfecţie, care însufleţea lumea dela Curtea pe care o frecventa el însuş, adică tocmai Curtea lui Lorenzo cel Magnific.

Aşa a ajuns Pulci să înfăţişeze, sub întruchiparea acestui Diavol, tipul gentilomului din Quattrocento, cult, rafinat, elegant şi uneori cum se cade.

Nu departe de Florenţa, se găseşte mica localitate Prato.

Pentru expunerea, odată pe an, în faţa credincioşilor din Piaţa Catedralei, a „prea Sfântului Brâu“ (o cunoscută re-

licvă din partea locului), Donatello şi Michelozzo au lucrat amvonul de pe colţul din dreapta al faţadei, fiind una din cele mai nobile şi originale creaţii ale marelui sculptor.

Iar Filippo Lippi a lucrat în interior zece ani (din 1456 până în 1466), ca să desăvârşească cele două afrescuri de care i se leagă celebritatea: Inmormântarea Sf. Ştefan şi Banchetul lui Irod, cu neuitatul Dans al Salomeei (59).

Amvonul de predicat în aceeaş Catedrală din Prato, se dovedeşte a fi o adevărată bijuterie, fin cizelată în marmoră, deşi cu proporţii neverosimile, de Nino da Fiesole şi de Antonio Rossellino: este tot ce a putut ieşi mai delicat şi mai artistic de sub dalta unor cioplitori de piatră ca aceia.

Sau: în Oratoriul-capelă al Madonei Del Buon Consiglio, din aceeaş localitate, se poate admira cea mai impresionantă replică a Madonei cu Isus şi Sfinţii, în teracotă smălţuită; ea trece chiar drept cea mai dramatică dintre numeroasele compoziţii ale lui Andrea della Robbia (1489).

Capodopera lui Andrea del Sarto, realizată în 1519, este o Cină de Taină, pictată în sala de mâncare a unei mânăstiri de călugări vallombrosani, din localitatea S. Salvi, nu departe de Florenţa, cu totul izolată, la ţară (60).

Catedrala din Siena este aşternută pe jos cu 56 de lespezi „intarsiate" cu pietre policrome (incrustaţii ca în lemn), la care s'a lucrat aproape două secole (din 1369 în 1547); aşa dar, din secolul XIV, până la finele Renaşterii şi în tot timpul ei.

Căci la Siena, nobila cetate a Toscanei şi a Artei de totdeauna, tradiţia n'a cunoscut Renaşteri. Dovada îţi stă acolo la picioare, precum o poţi regăsi şi afară, în construcţia acestei Catedrale şi pe faţadele ei.

Dar revenind la acele simple lespezi de pe jos, vom nota că ele rămân fără precedent în Istoria Artelor şi, oricât de apărate ar fi acum, asemenea frumuseţi artistice au stat aşternute sub paşii lumii de tot felul, care a venit şi a plecat, de atâtea secole, zilnic, din acea Catedrală.

Mai târziu (în sec. XVI) se vor sculpta într'însa, după desenele meşterului Riccio, stranele Corului, rămase până astăzi fără precedent în analele acestei Arte speciale, atât de frecvent pusă totuş la contribuţie în toate bisericile Italiei.

In felul acesta, lespezile de pe jos, aveau să apară şi drept

reflexul pereţilor din Cor, îmbrăcaţi până la jumătate în sculpturi şi „intarsii" (61).

La începutul secolului XIII Florentinii au ridicat un castel pe Arno, înspre Empoli, în luptele lor de rivalitate cu cetatea Pisanilor.

In decursul vremii, cum s'a întâmplat atât de adesea în Italia, un întreg târg s'a înjghebat în jurul acelui Castel.

Aşa s'a adunat localitatea Montelupo din Toscana.

In biserica S. Giovanni a acestui minuscul loc şi-a lăsat totuş un pictor ca Botticelli una din cele mai neaşteptate semne ale artei sale: Madona cu cei Patru Sfinţi, atribuită odinioară lui Ghirladajo (ceeace n'ar fi scăzut întru nimic valoarea observaţiei) (62).

Cristelniţa bisericii de ţară din localitatea Cerreto Guidi (Empoli-Toscana), este una din cele mai apreciate opere de artă ale lui Giovanni della Robbia (63); după cum se poate spune că atelierul fraţilor Della Robbia s'a întrecut pe sine, ca să împodobească cu o friză de teracote policrome, de un realism cu adevărat nou pentru însăş Arta Renaşterii, faţada unui mic spital (L'Ospedale del Ceppo), într'o piaţetă dosnică din Pistoia (64).

Evocarea amintirilor de artă din această localitate, oricât de grăbită, poate evoca însă şi exemplul altui artist florentin.

In vreme ce era mai solicitat ca oricând de Veneţieni pentru statuia ecvestră a Condotierului Colleoni (1485), Andrea del Verrocchio a trebuit să realizeze, cum a putut să se ajute mai bine cu ucenicii din „prăvălia" sa, minunea de Madonă, zisă „di Piazza", pentru Domul din Pistoia (65); aşa după cum, cu mult înainte, executase Giovanni Pisano (între 1298 şi 1301), într'o biserică mai neştiută tot de acolo, amvonul său, pus pe stâlpii de porfir, sprijiniţi pe spinările de leu.

Fiul meşterului Niccolò realizase astfel, în acea biserică din Pistoia, aproape neştiut de nimeni şi cu două secole înainte de Renaştere, pentru acel scop modest ca amvonul predicatorilor de toată ziua, una din cele mai perfecte opere de sculptură, din câte poate ea oferi admiraţiei noastre (66).

Capitala Aragonezilor, adică Napoli, fixează punctul de reper extrem al conspectului topografic, a cărei întregire a urmărit-o exemplificarea noastră de până acum.

Cazurile pe care le vom invoca de acolo, în legătură cu deprinderea artiştilor din Renaştere de a-i seconda în tot felul pe stăpânii lor, vor fi alese mai cu deosebire din lumea literaţilor.

Se aminteşte astfel că în timpul domniei Regelui Ferdinand I de Aragona, cele mai grave primejdii pândeau Dinastia Aragonezilor: înlăuntru, conspiraţia „Baronilor"; în afară, ostilitatea Papei, ameninţarea celor din Milano şi, mai ales, apropiata invazie a trupelor Regelui Charles VIII al Franţei.

In asemenea grave şi dramatice împrejurări, omul de încredere al Regelui şi omul său de Stat cel mai priceput şi cel mai întreprinzător, a fost poetul Gioviano Pontano.

El a susţinut cu bine, timp de zece ani, penibile însărcinări politice, luptând cu duşmanii din afară, dar, mai ales, cu firea Suveranului pe care-l slujea ([67]).

La aceeaş Curte a Aragonezilor, a trăit, înfine, în mare cinste, poetul-umanist Jacopo Sannazzaro (şi am menţionat numele unei adevărate glorii a secolului XV italian), care şi-a asigurat definitiva intrare printre academicienii pontaniani, prin talentul său remarcabil de-a organiza petrecerile dela Curte. (In 1481 Ducele de Calabria l-a şi luat, pentru acest motiv, printre „ofiţerii săi de casă", ducându-l cu el în lagăr şi apreciind în deosebi felul cum se pricepea Sannazzaro să spună versurile) ([68]).

In concluzie la acest capitol, vom preciza raporturile dintre stăpânii-Suverani, care ştiau să comande operele de artă necesare, să le asigure şi să le sporească prestigiul politic, şi artiştii executanţi, care le stăteau la ordine, dacă nu era cazul, eventual, ca însăşi acei Suverani să colaboreze direct la punerea în execuţie a unor asemenea proecte.

„Borso d'Este dela Ferrara — s'a spus pe drept cuvânt ([69]) —; Isabella dela Mantova; Lodovico il Moro dela Milano, în diferite epoci, n'au fost numai nişte mecenaţi; ci şi foarte sensibile şi puternice temperamente de esteţi. Ei „schiţau", spre a spune astfel, materia spirituală, care urma să le fie încredinţată artiştilor, dacă nu le plăsmuiau, pur şi simplu, după voia lor, sufletul.

„Principele, mai înainte să plece în lagăr, alegea un desen sau un model, aruncat pe hârtie în mare grabă de artist; iar Principele îl obliga să găsească opera gata, la întoarcere.

„Uneori, Providenţa făcea astfel ca două concepţii să se întâlnească într'o misterioasă fuziune de intenţii şi de vise: marea doamnă faţă în faţă cu pictorul de afresCuri; Condotierul cu arhitectul. Alteori însă, nu; de aici corespondenţa, discuţiile, certurile, toate necazurile de pe capul artiştilor.

„Prin întâlnirea şi înţelegerea lui Lodovico il Moro cu Leonardo da Vinci, Milanul a ajuns să fie una din marile Capitale ale Renaşterii; iar Mantova, prin Mantegna şi Isabella, a putut să se afirme între cele mai celebre Curţi, din obscuritatea sa".

Intr'o scrisoare a aceluiaş Lodovico către Isabella (1491), se poate citi următoarea mărturisire, care confirmă printr'un fapt concret, constatările de mai sus ([70]): „...Am petrecut mai multe zile în timpul din urmă la Certosa [dela Pavia]... Şi cum găseam că stranele corului nu erau în nici un fel convenabile, nici egale ca frumuseţe cu restul edificiului, m'am întors acolo alaltăeri şi am pus să le dea afară şi am dat poruncă să se deseneze altele noi, spre a le înlocui pe acelea...".

Iată cum se materializau deci, până la gesturi imediate, resentimentele ca şi predilecţiile acestor oameni, în materie de artă, hotărîrile lor fiind menite să schimbe intempestiv înfăţişarea monumentelor, pe care le îngrijeau ca pe o faptă personală.

Marea pasiune a unui bancher, ajuns apoi temut şi abil om de Stat, precum a fost Cosimo al Florenţei, inegalata lui pasiune, a rămas toată viaţa aceea de a vedea construindu-se în jurul său, după dorinţa şi ideile sale, de către meşterii săi ([71]).

Din porunca acestuia s'a apucat Filippo Brunelleschi de construit biserica San Lorenzo; Michelozzo Michelozzi mânăstirea San Marco şi Palatul din Via Larga; precum, sub ordinele aceluiaş Cosimo s'a făcut Badia Fiesolana şi Villa Careggi şi Villa dela Cafaggiolo; pus tot de el, Donatello va decora Cortilul Palatului Medici, cu statui, iar Benozzo Gozzoli îi va picta mai apoi sălile şi capela.

Pentru a nu se crede însă că exemplul lui Cosimo ar prezenta inconvenientul că se referă la starea de lucruri din Florenţa, deci din oraşul care s'a consacrat, între celelalte, drept însăş leagăn al Renaşterii, ne vom adresa şi unui alt exemplu, cu totul opus, oferit de o localitate izolată şi de importanţă provincială, ca Rimini.

Iar de acolo, vom alege figura cea mai proeminentă din galeria de Condotieri pe care o oferă: Sigismondo Malatesta.

In ce privește aptitudinile acestuia, de a se comporta ca toți stăpânii și Suveranii timpului, în raporturile cu executanții chemați să le aducă la îndeplinire dorința, i se pot face, fără nici un fel de ezitare, toate elogiile.

El a fost dela început și a rămas până la urmă, prin vocație personală și tradiție familiară, un Condotier; adică un om de lagăr, de fortificații, de atacuri, de trădări, de asedii și de prădăciuni (72).

Acest suflet de mercenar a fost însă totdeauna înobilat de pasiunea pentru Artă.

Se știe, astfel, că printre cele mai sincere convingeri și pasiuni ale vieții sale, a rămas dorința să preschimbe înfățișarea arhiteconictă a orașului Rimini, punând la cale în acest scop construirea unei noi reședințe pentru sine și a unei noi Catedrale pentru cultul strămbunilor.

Spre a înfăptui acest de-al doilea gând, a făcut apel la sfaturile unui arhitect cu vederi largi și originale, ca L. B. Alberti, adunând totodată la Rimini, ca simpli executanți, o seamă de artiști din Toscana, printre care Agostino di Duccio și Bernardo Ciuffagni.

Opera l-a pasionat pe Condotier în așa măsură, încât terminarea ei l-a obsedat până în clipa morții.

Corespondența rămasă dela Sigismondo oferă nenumărate exemple, din care se vede grija de-a da tot felul de ordine meșterilor lăsați la lucru acasă, chiar din lagăr, între o bătălie și alta.

Iar când răgazul era mai mare, alerga la Rimini aproape numai ca să controleze lucrările executate, să găsească noi mijloace de continuarea lor, să-i certe sau să-i laude pe meșteri.

Așa executase și castelul-palat, cu puțini ani în urmă. Iar dacă nu a terminat Catedrala, din cauza tragicelor întâmplări abătute asupră-i în anii din urmă, Sigismondo a avut grija să le lase urmașilor prin testament această pioasă îndatorire.

In cazul său, ne găsim însă numai în fața unei explicabile ambiții de Condotier, gelos pe rivali și pe vecini (printre care îl obseda mai ales vărul său Federico dela Urbino), pentru strălucirea pe care ar fi știut aceia s'o dea Curților respective.

Căci încă din adolescență acest Sigismondo dovedise

o neîntrecută îndemânare în a desena, cu mâna lui, planuri de cetăți, la început în lemn, de exemplu, pentru „giostrele" cavcerești, organizate cu prilejul prematurei sale nunți (73).

De mai apoi, în 1437, a desenat, de asemenea singur, planrile noului palat din Rimini, care avea să fie una din cele mai ingenios construite fortărețe ale timpului.

Se dovedea astfel a fi, odată mai mult, expresia autentică a noor îndrumări spirituale, potrivit cărora Seniorul trebuia să se a porunci, dar și să aducă lucrul la îndeplinire, cu delasine tragere de inimă și destoinicie.

In u aceasta, nimic nu-l deosebea pe Condotierul din Rimii de iscusința amintitului Federico da Montefeltro, Condotieul dela Urbino și, totodată, arhitectul cel mai priceput și adv al Palatului Ducal de acolo.

Mi mult ca acesta, s'a bucurat totuș Sigismondo de repuția de neîntrecut inginer militar, tradiția atribuindu-i exectarea efectivă a cetății Ragusa, sau a celor venețiene din isula Rhodos.

Deaceea, arhitecții și meșterii puși la lucru de el acasă, asemni unui Laurana dela Urbino, îi ascultau cu respect ordinle și îi transpuneau cu încredere în piatră ideile, oricât de ni și de cutezătoare să fi fost.

Căi acela era de multe ori rostul meșterilor din Renaștere, chia dacă talentul li se învrednicea să realizeze, fie și în asemnea umilitoare condiții, operele de artă cele mai impresmante (74).

Cștient de răspunderea pe care și-o asumase cu transormarea Catedralei în noul stil al Renașterii, Sigismono a recurs la știința lui Alberti numai în ce privește planrile, din punct de vedere al concepției și al soluțiilor tehnie. Dar în ce privește executarea la fața locului, adaptarec planului la posibilitățile reale și, mai ales, în ce privele ornamentația în detaliu, Condotierul a hotărît ca un exectant efectiv al lucrării, conștient de răspunderi, dar consent și de faptul că acea Catedrală era „Catedrala lui".

Deaceea, în Malatestianul din Rimini, ochii scormonitori de uu ai lui Sigismondo, pândesc până astăzi deschiși întrepleoapele viclene, din umbra tuturor altarelor.

Meterii au cioplit acei ochi în nenumărate medalioane, spre-i mulțumi trufia și a face astfel ca oricine intră în temp, să nu uite că stăpânul a fost și rămâne Sigismondo Malesta, în acea Catedrală (75).

Eas'a lucrat pe apucate, după cum acela găsea bani,

piatră, sau meşteri. Lui i-a revenit deci grija armonizării tuturor elementelor de detaliu şi a tuturor diferenţierilor stilistice, datorite schimbărilor de persoane sau de materiale şi trecerii timpului.

Răvaşele pe care le trimetea necontenit din lagăr lui Matteo dei Pasti (cel mai constant ajutor al său dela Rimini), prin curieri speciali, nu conţin decât severe recomandaţii să nu-i calce poruncile, pe care le dăduse la plecare în privinţa Malatestianului, „spre a nu strica acea muzică" („per non guastar quella musica"), de linii şi de proporţii, după cum însuş se exprima ([76]).

Căci ambiţia îi era să înalţe acolo, la Rimini, în Capitala lui, cel mai frumos templu din întreaga Italie, dacă nu din întreaga lume! Cel mai frumos templu din Renaştere! Acolo! La el! Al lui! Şi numai al lui!

„Astfel şi-a liniştit Sigismondo în artă spiritul său însetat de creaţie, deoarece într'însa vedea singurul mod de-a înfăptui complect şi permanent realizarea sa însăş; împotriva timpului şi a oamenilor" ([77]).

La rândul lor, artiştii Renaşterii, supunându-se cu atâta spirit de înţelegere unor asemenea condiţii de lucru subordonate, le-au asigurat acestor Condotieri şi Suverani, cea mai neperitoare glorie.

„Nu cunosc valoarea acestor oameni: Condotieri şi Seniori — a observat de curând, cu severitate dar justeţe, un recenzent ([78]). — Dintre cei dintâi, unii urzeau zece „schimbări la faţă" dintr'odată, fără nici o mustrare; şi puneau la cale o „sângeroasă" bătălie, cu un singur mort. Dintre Seniori numai câţiva ştiau să facă până şi versuri în greceşte; alţii, mulţi, erau nişte neciopliţi vanitoşi.

„De n'ar fi lăsat urme strălucitoare de Artă, nu se ştie dacă i-ar mai pomeni astăzi cineva. „Ţările" lor erau puţin mai întinse ca o moşie; zbirii lor, ceva mai mult decât nişte bieţi oameni de rând; luptele lor, ceva mai mult decât o încăierare.

„Pe străini, i-au poftit în Italia cu multe plecăciuni şi din toate părţile.

„Ei au totuş un singur merit, imens: acela de a fi iubit, ori de a se fi făcut că iubesc, Arta, care atunci coincidea cu luxul. Şi au avut un singur noroc, dar suveran: de a fi avut la îndemână, timp de secole întregi, arhitecţi, literaţi, poeţi, sculptori şi pictori de geniu".

7

Prin ei, cei dintâi, nici marea mulţime, rămasă încă anonimă şi exclusă dela înaltele manifestări ale spiritului prin expresii individualizate, nu s'a văzut cu totul înlăturată dela binefacerile Artei; întru cât, această mulţime a început să pătrundă în noile temple astfel înălţate de artişti şi de Condotieri, încât podoabele lor „să dea Divinităţii un chip, care era pentru toţi la fel de expresiv: chipul frumuseţii şi al virtuţii, al forţei şi al bunătăţii" (79).

In felul acesta, se defineşte odată mai mult figura Condotierului italian dela începutul Renaşterii. El era în primul rând şi înaintea tuturor, obligat să ştie a face orice, cu pricepere şi bună izbândă: să comande, cu prestanţă şi dibăcie mercenarii; să se bată cavalereşte în dueluri simulate, pe jos sau călare, ca şi în duelurile de adevărat, spre a decide cu bravura-i personală soarta unui întreg război; să înalţe palate şi catedrale, după planuri de el întocmite sau de el executate; să improvizeze chiar versuri de iubire, în gustul petrarchizant al vremii; să ia, înfine, atâtea alte iniţiative, câte se cereau dela o individualitate proeminentă, în acea lume de competiţie continuă între oameni.

Aşa s'a realizat idealul cel mai nobil al acestei Renaşteri: supremaţia personalităţilor, prin înobilarea lor în cultul Frumosului, în orice fel de manifestări.

BIBLIOGRAFIE

1. Exemple ilustrate, în vol. **Piemonte,** Milano, Touring Club Italiano, 1930, Parte I, p. 34.
2. Roberto Papini, **Interpretazione di Antonello,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, Giugno—Agosto 1940, nr. 13—14, p. 470.
3. Luzio-Renier, **Il lusso, etc.,** vol. IV, pp. 676—685.
4. Date şi alte exemple în vol. **Piemonte,** ed. cit., p. 29.
5. Fr. Malaguzzi-Valeri, **La Corte di Lodovico il Moro,** Milano, Hoepli, 1913, vol. I, pp. 84—85.
6. Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 167.
7. E[ttore] A[llodoli], în recenzia la Marino Lazzari, **L'azione per l'Arte,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, Ott. 1940, nr. 15, p. 797.
8. Alexandru Marcu, **op. cit.,** p. 164.
9. **Ibid.,** p. 114.
10. Luzio-Renier, **op. cit.,** vol. III, pp. 262—264.
11. **Ibid.,** vol. IV, pp. 686—688.
12. Alexandru Marcu, **op. cit.,** p. 163.
13. Vol. **Lombardia,** Milano, Touring Club Italiano, 1932, Parte II, p. 77.
14. P. Misciatelli, **Savonarola,** Milano, Alpes, f. a., p. 7.
15. F. G. Fiori, **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], p. 479.
16. Datele în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, Parte II, 1934, p. 34.
17. Amănuntul se găseşte în G. Portigliotti, I **Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 52.
18. A. Venturi, **L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este** în **Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna,** Bologna, 1888, III s., vol. VI, pp. 91—119.
19. Vasco Restori, **Mantova artistica,** Mantova, Peroni, 1937, p. 193. Cfr. şi A. Luzio, **I precettori, etc.,** p. 35, n. 2.
20. A. Luzio, **I precettori, etc.,** pp. 17—18.
21. Luzio—Renier, **La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga,** în **Giornale Storico della Letteratura Italiana,** 1899, vol. XXXIII, pp. 45, 47.
22. G. Bongiovanni, **Baldassar Castiglione,** Milano, Alpes, 1929, p. 72.
23. Cesare Jacini, **Il viaggio del Po. Le Campagne,** II, Milano, Hoepli, f. a., p. 293.

24. Al. D'Ancona, **Il Teatro mantovano,** în **Il Giornale Storico della Letteratura Italiana,** III, vol. V, pp. 29—31.
25. Vol. **Lombardia,** Milano, Touring Club Italiano, Parte II, 1932, p. 220.
26. A. Luzio — R. Renier, **La coltura e le relazioni, etc.,** l. cit., XVII, 1899, vol. XXXIV, p. 15.
27. N. Giannantoni, **Il Palazzo Ducale di Mantova,** Roma, Libreria dello Stato, 1929, p. 112.
28. Cesare Jacini, **op. cit.,** p. 16.
29. Datele în V. Rossi, **Il Quattrocento,** Milano, Vallardi, 1933, ed. II, p. 447.
30. G. Portigliotti, I **Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 218.
31. **Ibid.,** p. 230.
32. Citatul este din V. Rossi, **op. cit.,** p. 536.
33. Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, p. 57.
34. V. Rossi, **op. cit.,** p. 539; cfr. şi J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. II, p. 174.
35. În **Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti,** Firenze, Salani, [1931], ed. IV, pp. 493—494.
36. Citat în Ph. Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, vol. I, pp. 59—60.
37. Roberto Marcolongo, **Leonardo da Vinci,** Milano, Hoepli, 1939, pp. 23, 27.
38. **Ibid.,** pp. 123—124.
39. Cesare Jacini, **op. cit.,** p. 127.
40. Eugenio Anagnine, **Il concetto del Rinascimento,** în revista **Romana,** Roma, III, Maggio—Giugno 1939 — XVII, nr. 5—6, p. 317.
41. Datele în vol. **Lombardia,** Milano, Touring Club Italiano, 1931, Parte I, p. 209.
42. **Ibid.,** p. 209.
43. **Ibid.,** p. 99.
44. Datele în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte II, p. 119.
45. **Ibid.,** p. 240.
46. **Ibid.,** p. 248.
47. Datele din Piero Bargellini, **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], pp. 32 şi urm.
48. **Ibid.,** p. 37.
49. **Ibid.,** p. 41.
50. **Ibid.,** p. 201.
51. F. G. Fiori, **op. cit.,** p. 391.
52. Datele în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte I, p. 47.
53. Datele în **ibid.,** p. 39.
54. G. F. Young, I **Medici,** trad. it., Firenze, Salani, [1935], vol. I, p. 167.
55. P. Bargellini, **op. cit.,** p. 203.
56. **Ibid.,** p. 207.
57. E. Barfucci, **Il Giardino di San Marco,** în **Illustrazione Toscana 1940,** Firenze, Ott. 1940, XVIII, p. 18.
58. G. Taddei, **L. Pulci e M. M. Boiardo,** Milano, Vallardi, [1930], pp. 56 şi urm.
59. Datele în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte I, pp. 196—197.

60. **Ibid.**, p. 163.
61. Datele în vol. **Toscana**, Milano, Touring Club Italiano, Parte II, 1934, p. 155.
62. Datele în vol. **Toscana**, ed. cit., Parte I, p. 175.
63. **Ibid.**, p. 178.
64. **Ibid.**, p. 222.
65. **Ibid.**, p. 224.
66. Datele în **ibid.**, pp. 228—229.
67. V. Rossi, **op. cit.**, p. 475.
68. **Ibid.**, p. 504.
69. O face Cesare Jacini, în **op. cit.**, p. 96.
70. Reprodusă în Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 25.
71. V. Rossi, **op. cit.**, p. 36.
72. L. Nissim Rossi, I **Malatesta**, Firenze, Nemi, [1933], p. 37.
73. Detaliile în Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere**, ed. cit., p. 57.
74. **Ibid.**, pp. 83, 94.
75. **Ibid.**, p. 74.
76. **Ibid.**, p. 96.
77. G. Zonta, **Storia della Letteratura Italiana. Il Rinascimento**, Torino, U.T.E.T., 1930, vol. I, p. 426.
78. Anselmo Bucci, în darea de seamă la C. Jacini, **Il viaggio del Po**, în **Corriere della Sera**, 28 Febbr. 1941, p. 3.
79. Observaţia este a lui Ugo Ojetti în vol. **Più vivi dei vivi** (Milano Mondadori, 1938), citată în recenzia din **La Rinascita**, Firenze, I, 1938, nr. 4, p. 170.

CAPITOLUL AL TREILEA

ARTA ÎNFRUMUSEŢĂRII FEMENINE

SUMAR. — Idealul esteţilor (p. 85); tratatele: Il Ricettario al Caterinei Sforza; Ideale de' Giardino del Mondo al lui Tommaso Tomai şi „discursul" lui Agnolo Firenzuola (p. 86); cerinţe (p. 86). Fardurile în poezia satirică a vremii (Le Galee per Quarnacchi a lui L. Pulci (p. 87). Pieptănăturile (p. 88). Varietatea costumelor şi luxul lor (p. 88); procurarea stofelor (p. 89). Exemple din societatea Renaşterii: Lodovico il Moro (p. 89); Leonardo da Vinci desenator de stofe (p. 90); Beatrice d'Este (p. 90); Isabella d'Este (p. 93); Bianca Maria Sforza (p. 94); Lucrezia Borgia (p. 94); Isabella D'Aragona (p. 95). Costumele masculine (p. 95). Bijuteriile (p. 95); tezaurul lui Lodovico il Moro (p. 97); pietrele preţioase ca talisman (p. 97). Arta „alegerii mireselor", drept mărturie a aceluiaş ideal estetic despre frumuseţea femenină (p. 98); observaţii finale (p. 100).

In nici o ţară din Europa, dela căderea Imperiului Roman — constată iarăş Burckhardt (1) — nu s'a căutat a se da atâta relief frumuseţii figurii, culoarei, carnaţiei şi bogăţiei părului, cât atunci, în Italia".

In epoca de predilecţii estetice, care a fost Il Quattrocento, frumuseţea femenină, idealizată, a rămas mereu în centrul preocupărilor unanime, atât ale „subiectelor", care sufereau consecinţele acelei fascinaţii, cât şi ale „obiectelor" acelei admiraţii, adică ale femeilor care trebuiau să se străduiască în tot felul ca să corespundă, de cele mai multe ori corectând Natura, cu un asemenea ideal.

De aici importanţa unei adevărate „ştiinţe", dar mai ales a unei adevărate „arte", cu privire la perfecţionarea naturii umane (2).

Foarte numeroase sunt, într'adevăr, mărturiile din care se poate vedea idealul esteţilor cu privire la frumuseţea

femenină, într'o epocă în care preocupările estetice au cunoscut forme de adevărată exaltare.

Multe tratate s'au scris atunci şi în această privinţă. In ele sunt precizate calităţile pe care o femee trebuia să le îndeplinească din naştere, sau, dacă nu, să le corecteze prin arta înfrumuseţării, spre a putea aspira apoi la excepţionalul elogiu, că ar fi întruchipat perfecţia în atare pretenţioasă materie.

Un asemenea tratat de estetică femenină (în afară de celebrele reţete din Il Ricettario al Caterinei Sforza), ştiut desigur pe dinafară de nenumăratele aspirante la un atare elogiu — aşa dar, de toate femeile Renaşterii —, a fost tratatul Ideale de' Giardino del Mondo, al unui Tommaso Tomai şi care, spre a fi mai uşor memorat, după cum se obişnuia atunci cu toate tratatele, a fost compus în versuri.

Se pare totuş că nici un alt estetician al Renaşterii nu şi-a dat osteneala să specifice mai complect cerinţele acestui ideal, într'un tratat mai copios, ca Agnolo Firenzuola, în „discursul" său despre „perfecta frumuseţe".

Femeile cu părul blond formau, ca totdeauna în trecut, obiectul aprobării unanime, dela poeţi sau dela pictori, la simplii admiratori. Blondul, potrivit preceptelor din acest tratat, trebuia să fie însă un galben delicat, tinzând uşor spre castaniu, armonizându-se cu părul buclat abundent, cât mai lung şi cu puţine flori într'însul.

Fruntea se cerea senină, albă, strălucitoare şi înaltă jumătate cât lungă.

Sprincenele preferate erau castanii, îngroşate la mijloc, uşor supţiate spre nas şi spre tâmple.

Ochii apreciaţi nu aveau să fie de tot negri, deşi negri fuseseră ochii Venerei, după cât se credea.

Pleoapele se cereau să rămână albe, pe când genele puteau fi mai degrabă rare, nu prea lungi, nu prea negre.

Orbita ochilor nu era bine să fie prea adâncă, prea largă, sau de altă culoare ca obrazul.

Urechea avea să fie apoi nu de tot mică, cu marginele străvezii, la extremităţi cât mai roşie.

Tâmplele se doreau albe, întinse, nu prea înguste. Obrajii, asemenea, albi şi trandafirii pe unde se rotunjesc.

Nasul, drept podoabă a profilului, plăcea îndeosebi dacă se ridica puţin în sus; iar gura, dacă era mai degrabă mică, cu buzele nu prea subţiri, iar când s'ar fi deschis

întâmplător, fără a vorbi sau râde, să nu se fi văzut mai mult ca şase dinţi de sus.

O asemenea perfectă alăturare de calităţi fizice, se impunea însufleţită, bine înţeles, de graţie, de drăgălăşie, de distincţie, de castitate şi de eleganţă, pentru a corespunde adevăratului ideal estetic (3).

Ceeace nu înseamnă că ambiţia femenină în materie de lux şi de expediente, nu va fi comis multe excese, în regretabilă contradicţie cu simţul de armonie şi de perfecţie, care forma totuş baza estetică a întregii vieţi de pe atunci.

Referitor la observaţia de mai sus, vom menţiona că exista o adevarată „artă" a decolorării părului (spre a-l face blond, aşa cum cerea, de exemplu, amintirea Beatricei şi a Laurei); exista apoi o „artă" a încondeierii şi a smulgerii sprincenelor, după cum alte adevărate precepte învăţau „arta" slăbirii; sau „arta" suprapunerii fardurilor pe obraz; sau „arta" îngrijirii mâinilor.

Iată de ce, într'o scrisoare a lui Raffaello către prietenul său Baldassar Castiglione (4), se poate citi: „Şi spun, că spre a picta una frumoasă, mi-ar trebui să văd mai multe...".

Aşa dar, în cărţile cu reţete de înfrumuseţare (ele alcătuiau adevărata comoară a femeilor din Renaştere), se găseau soluţii pentru tot felul de veleităţi estetice: umflarea obrajilor, în cazul celor slabe; lustruirea obrajilor cu sticlă; umplerea semnelor de vărsat; ori albirea dinţilor (cu praf de mărgean, praf de salvie, coarne arse de cerb şi alte ingrediente asemeni).

In felul acesta, ne închipuim uşor că „arta" femeilor de-a se schimba la faţă prin culori şi farduri, constituia pe atunci obiectul celei mai sincere invidii din partea pictorilor.

Esteţii Renaşterii nu odată au recunoscut că Florentinele, „sunt cei mai buni pictori şi sculptori din lume" (5).

Drept atare au pătruns şi în poezia satirică a vremii, precum, de exemplu, în poezia glumeaţă Le Galee per Quarnacchi a lui L. Pulci. In ea se cuprinde, într'adevăr, lista, impresionant de copioasă, a expedientelor la care trebuiau să recurgă elegantele vremii, spre a-şi pune în valoare cu „artă", calităţile lor.

Fardurile le erau oferite de celei trei Regnuri ale Naturii. Căci iată, într'adevăr, o reţetă de pudră, folosită în special în vederea supţierii pieliţii obrazului. Ea trebuia să conţină,

printre multe alte substanţe, o sepie măcinată, praf de coji de scoici, zise „porcellette", topit în zeamă de lămâie, de pepene sălbatec, de dovleac, de smochine albe, de „ligustico"; apoi „vitalbe", floare de bob şi apă de „terzanella", caş proaspăt, stânjenei, sâmburi de piersici, năut, piatră acră, vitriol, sare, camfor, suc de floare de crin, praf de coajă de ou ars şi gumă arabică.

Pieptănăturile constituiau apoi un motiv de îndreptăţit orgoliu pentru o elegantă care se respecta.

După asigurările pe care ni le dă acelaş poet florentin, în capul unei asemenea femei, se puteau descoperi: suluri de păr falş, piepteni de toate mărimile, semi-lune, cercei, coarne, perle, hârtie, bijuterii şi clopoţei.

Aşa fiind, i se poate da crezare altui contemporan, care relatează întâmplarea acelei doamne, ieşită la plimbare pieptănată după moda vremii şi căreia, căzându-i o piatră în cap, a avut fericirea să n'o simtă.

In Renaştere, varietatea specific italiană — am notat altă dată (6) — datorită regionalismului geografic, sau diferenţierii de Civilizaţii, poate fi surprinsă şi în varietatea felului de îmbrăcăminte.

Felul de a se găti al doamnelor din Milano, de exemplu, denota, după cum s'a observat, un gust mai aproape de cel nordic şi germanic; în vreme ce la Veneţia influenţa orientală, mai ales bizantină, în ce priveşte bogăţia şi vivacitatea culorilor, era în schimb evidentă. La Napoli se nota apoi abundenţa florilor, după cum la Florenţa atrăgeau atenţia în îmbrăcămintea femenină, distincţia şi rafinamentul.

Un istoric al Renaşterii a observat, asemeni, că dacă în picturile lui Giotto figurile femenine apar îmbrobodite şi învesmântate în mantii monahale, nu mai mult ca şapte-opt decenii mai târziu, aveau să predomine în costumele aceloraşi femei din Florenţa, brocarturile de mătase, ornate cu tot felul de podoabe, anume desenate de pictori.

Stofele florentine erau şi pe atunci vestite în toată lumea, ca voalurile de Reims, sau ca ţesăturile de Damasc.

O elegantă nu se putea lipsi de ele, precum nu renunţa la bijuterii, sau la risipa pe care o presupunea executarea celor mai apreciate modele.

Numai în mânecile rochiei din garderoba unei asemenea femei galante, intra atâta stofă, încât un predicator con-

temporan putea s'o ceară, spre a îmbrăca dintr'însa o familie de oameni săraci.

O rochie era studiată pe atunci de artişti ca un tablou, sau ca o statuie.

Obişnuindu-se a se înobila prin preocupări de artă aspectele oricât de umile ale vieţii de rând, cele mai variate şi atente griji în legătură cu asigurarea unei cât mai fastuoase şi rafinate prezentări în faţa lumii, erau dela sine înţelese şi justificate.

Atari griji mergeau dela procurarea banilor necesari (rochiile costau uneori sume importante; deaceea se şi confecţionau foarte rar), până la cumpărarea stofelor şi a mătăsurilor necesare, din anumite ţări şi locuri, vestite pentru fiecare, recurgându-se uneori pentru aceasta la serviciile ambasadorilor dela Curte (7).

Marea „artă" în această materie, consta din armonizarea culorilor; iar marea ambiţie, din scumpetea stofelor. Toată atracţia era asigurată prin originalitatea desenurilor de pe brocarturi, atunci inventate, pentru o singură toaletă, după cum s'a spus, de meşterii pictori dela Curte, anume plătiţi pentru aceasta.

Stofele de fir de aur, împodobite cu pietre scumpe, erau atât de preţuite, încât după moarte, erau lăsate prin testament bisericilor, pentru împodobirea altarelor.

Unele costau sute de galbeni vechi, pentru o singură măsură (8). Burckhardt notează (9) că în nici o ţară din lume nu se ţinea seama atât de mult, ca în Italia, de frumuseţea îmbrăcămintei. Acest lucru deriva din vanitatea înăscută, într'o mai mică măsură, decât din rafinamentul exterior al vieţii din Renaştere.

Oamenii cei mai gravi ai timpului recunoşteau în îmbrăcămintea cât mai frumoasă şi mai împodobită, un atribut în plus al personalităţii lor.

De aceea s'a şi ajuns ca aproape fiecare om, să-şi aibă moda lui aparte.

Detaliul, caracteristic pentru individualismul poporului italian, distinge şi accentuiază nevoia de frumos în sine, nu prin imitaţie, în Renaştere.

Dar, pentru a fixa mai precis aceste aspecte ale Civilizaţiei sale, pe care le considerau mai presus de orice expresive, se impun câteva exemple:

In 1494 Lodovico il Moro, Ducele Milanului, îi oferea în dar cumnatei sale Isabella d'Este treisprezece „braccia"

(sau coţi) de stofă de aur, „rizo sopra rizo, facto a la divisa sua della colombina“ (adică: în care era ţesută drept emblemă proprie, o porumbiţă).

Acelea erau cele mai de preţ stofe („ricci sopra ricci“), din câte se puteau avea în epoca de mare lux a Renaşterii şi numai un vestit bogătaş ca Lodovico il Moro, se putea mândri să le ofere în dar.

Adus la Milano de Sforza şi păstrat mai apoi la Curte de acelaş Lodovico, Leonardo da Vinci nu s'a putut dezinteresa de „arta“ ţesutului de stofe, într'un centru atât de renumit, încă de pe atunci, într'o asemenea artă, precum era Lombardia. Artistul, solicitat de fabricanţii de stofe şi de mătăsuri din acele locuri, pare a se fi ocupat mult de perfecţionarea războaelor de ţesut, inventând chiar o serie de mecanisme noi.

Manuscrisele sale de inventator dovedesc la tot pasul aceste preocupări. Bine înţeles, în aceeaş măsură el a născocit şi modele noi, pentru stofele ţesute în asemenea condiţii (10).

Beatrice d'Este, soţia aceluiaş Lodovico il Moro, comandase la un moment dat artiştilor dela Curte 84 de rochii noi, în doi ani; în timp ce sora sa Isabella d'Este dela Mantova îi obliga pe artiştii Curţii aceleia, să-i împodobească o rochie cu peste şase sute de nasturi de aur, cizelat fiecare alt fel.

Ippolita Sforza dela Milano purta pe o rochie atâta aur şi atâtea perle, încât ele valorau peste cinci mii de ducaţi (adică mai mult ca un milion, în banii zilelor noastre) (11).

Beatrice d'Este era celebră şi pentru o „camora“ (haină), făcută după desenele artistului Niccolò da Correggio şi a cărei „balzana“ avea „li vincii d'oro masizio“. Pe această haină se vedea până şi deviza tinerei Ducese, adică cele două faruri ale portului Genova (12).

Hainele soţului său Lodovico şi ale curtenilor, erau confecţionate din atlaz roşu, brodat cu perle şi clopoţei.

Iată de ce putea fi declarată Beatrice d'Este de un contemporan „novarum vestium inventrix“, adică inventatoare absolută în materie de modă şi îmbrăcăminte (13).

Ea avea spiritul inventiv, dar şi „geniul ornamentaţiei costisitoare“; ceeace nu însemna, iarăş, că ar fi avut gustul şi rafinamentul surorii sale Isabella.

Beatrice prefera să se îmbrace cu rochii care nu i se potriveau (fiind mai degrabă de statură mică şi nu slabă),

decât să apară de două ori cu aceeaş rochie, sau aproape la fel compusă.

Pe lângă spirit inventiv, această foarte tânără „Suverană“ avea cutezanţa, „care nu dă înapoi din faţa oricărei extravaganţe, când este vorba de-a nu sacrifica moda“. Căci pe atunci, numai cel mult curtezanele erau oprite de legi speciale, să se îmbrace în toalete prea ornate şi provocatoare, spre a nu se confunda cu „femeile de treabă“.

„Femeile de treabă“ îşi puteau permite în schimb, liber, orice. De aceea Beatrice, cu asemenea înclinări înăscute şi cu bogăţiile imense de care dispunea (era mai bogată ca ea numai Regina Franţei), ne putem închipui ce şi-a permis în materie de lux în îmbrăcăminte.

Numai la ţară (Vigevano) şi numai în 1493 (avea 16—17 ani şi se căsătorise abia de doi ani), păstra în garderobă nu mai puţin de 84 toalete. De aceea, când mama sa Eleonora d'Aragona a venit s'o viziteze dela Ferrara (luxul de acolo era asemeni vestit) şi i-a văzut garderoba, „i s'a părut că intră în tezaurul unei catedrale“ (14).

Adevărată „novarum vestium inventrix“! Căci nu erau două la fel, între sutele de toalete: „le camore“, adică rochiile largi, până în pământ, decoltate şi cu mânecile puse separat, de altă culoare; „i vestiti“, adică marile toalete de ceremonii, confecţionate din brocart, cu galoane şi dantele, mult decoltate, cu mânecile umflate ca nişte adevărate aripi, lungi până în pământ, ca şi trena; „le sbernie“, adică mantilele fără mâneci, ca nişte pelerine şi toate numai blănuri scumpe; „le opelande“, ca un fel de rochii în stil „Empire“ anticipat; şi atâtea altele.

Cu toate că Beatrice era la un moment dat (1493) în doliu mare după Eleonora, pentru cununia nepoatei soţului său Bianca Maria Sforza cu Maximilian, viitorul „Rege al Romanilor“ şi Impărat german, a pretins o rochie nouă, „monumentală ca şi acel eveniment“. „...Am de gând să execut desenul lui Niccolò da Correggio — îi scria, într'adevăr, surorii sale Isabella dela Mantova — în aur masiv, pe o „camora“ de catifea purpurie“. Gând pe care l-a realizat, desigur; căci după ceremonie, îi putea scrie aceleiaş: „...„Camora“ avea unele căptuşeli de pânză de aur şi pe deasupra de tot un cordon ca al Sfântului Francisc, făcut din perle mari şi, la capăt, în locul nasturelui, un frumos rubin „balasso“, fără frunze“ (16).

Ambasadorii lui Lodovico il Moro aveau instrucţii precise

să-i adune soţiei sale modele de toalete noi, pe care le-ar fi văzut în locurile şi ţările unde erau acreditaţi (în special la Curtea Franţei şi a Spaniei). Iar când descrierile lor nu erau suficiente, Lodovico în persoană le cerea modelele desenate mai precis ([17]).

De aceea costumele feminine au intrat şi în poezia vremii. De aici toate exagerările, menite să pună individualitatea umană, faţă de ea însăş, într'o lumină foarte uşor susceptibilă de caricaturizare.

„De obicei — observă citatul istoric francez, specializat în materie ([18]) — ceeace domina în toaletele feminine, era diversitatea: diversitate de forme şi antiteze de culori, nu numai între toaletele diferite, dar chiar în aceeaş toaletă între diferitele ei părţi; arlechinadă frecventă, gust dus până la manie.

„Mânecile mai totdeauna separate de corp şi de-o culoare tranşantă; pânza cămăşii vizibilă prin micile deschizături zise „stricce", sau „sbuffi"; galoanele, tresele, blazoanele sau devizele aplicate pe fondul stofei; aurul, înfine, care bătea la ochi, răsfrângând lumina cu efecte de majolică persiană; şi panglicele de-o altă culoare, care se desfăceau în aer şi cădeau până la picioare, totul era făcut pentru cele mai variate fantezii individuale şi pentru cele mai neînchipuite excentricităţi... Un alt element de varietate în această epocă, îl oferea aplicaţia de motive brodate: devize, embleme, blazoane, adeseori note muzicale, pe fondul rochiilor... Turnurile din portul Genovei, compasurile, caduceele, lanţurile, notele de muzică, aveau o deosebită semnificaţie. Politică, război sau pace, alianţe, cuceriri, se găseau câte puţin din toate acestea în cutele acelor rochii blazonate. Chiar şi fluturii care se vedeau zburând încoace şi încolo în jurul unei torţe, aplicaţi pe fondul toaletelor, drept adevărate rebus-uri ambulante, strălucind în lumină, preveneau galanţii că şi-ar fi aprins aripele avântului, dacă s'ar fi apropiat prea mult" ([19]). „Pavoazată cu panglici—adaogă acelaş evocator al vieţii feminine ([20])—; presărată cu cordoane încătărămate; punctată cu perle, cu mătănii de-a-lungul tăeturilor de pe mâneci, cu baloane de pânză pe la coate; cu fileuri de broderii pe rochie; cocoţată pe încălţăminte ca pe nişte patine; acoperită toată de fraze brodate în fir, ca un liturghier, sau de note muzicale ca un antifonar, eleganta vremii părea o firmă vie de erudiţie, de bogăţie şi de artă. Dar dacă, cu toate acestea, îi

rămânea şi ceva graţie, o datora cu atât mai puţin costumului şi cu atât mai mult persoanei sale".

Ca să nu izolăm însă exemplele numai la cazul Beatricei d'Este, nu vom omite să citâm câteva şi din cele multe, câte le-ar putea oferi altele din viaţa Isabellei d'Este, sora Beatricei şi afirmată, ca soţie a Marchizului Francesco Gonzaga dela Mantova, drept cea mai rafinată Suverană dela sfârşitul primului secol al Renaşterii.

De altfel, deprinderile Isabellei în materie de lux în îmbrăcăminte, sunt de explicat prin fastul care-o înconjurase de copilă, la Curtea părinţilor săi din Ferrara.

Pe când avea, într'adevăr, abia un an (în 1476) — notează documentele şi cronicile Curţii ([21]) — în garderoba sa personală, se găseau: o tunică („gamurra") de brocart de argint, cu mânecile de etamină roşie; un mantou lung de catifea verde, ornat cu tafta de Alexandria; şi alte două mantouri, unul roz, altul de postav de Bologna; şi o mantilă de catifea tot de Alexandria şi alta de brocart de aur.

Dar cu vremea, când Isabella s'a impus prin personalitatea sa excepţională în lumea contemporanilor, mai ales prin fastul, eleganţa şi rafinamentul de care s'a înconjurat la Curtea din Mantova, această artă a înfrumuseţării prin îmbrăcăminte a devenit un indispensabil atribut al fiinţei sale morale şi fizice.

Se menţionează astfel că de îndată ce ar fi aflat că o rivală îşi asigurase reputaţia prin felul rafinat de-a apărea în lume, dădea imediat ordine unui om de încredere, desemnat dela caz la caz, cu misiunea de-a o ţine în curent, cu devotamentul cuvenit şi în cele mai mici detalii, despre toate iniţiativele acelei rivale în materie de modă şi de eleganţă.

Aşa a procedat Isabella cu însăş sora sa Beatrice (pe care a spionat-o până la moarte), cu viitoarea sa cumnată Lucreţia Borgia dela Ferrara, sau, mai târziu, cu nepoata sa Renée de France ([22]).

Dar, pentrucă am amintit de Lucreţia Borgia, este bine să nu-i disconsiderăm prezenţa în această lume de figuri feminine, deoarece toată faima pe care şi-o asigurase sora lui Cesare, prin atâtea scandaluri dela Curtea Papei Alexandru, nu putea fi decât beneficiată şi susţinută prin folosirea cât mai excesivă a mijloacelor exterioare de lux şi înfrumuseţare.

Permanenta rivalitate ce se va declara între Isabella şi

noua sa cumnată Lucreţia, va avea ca punct de plecare tocmai bogăţia trusoului şi a garderobei, pe care o adusese aceasta venind la Ferrara. Acea garderobă reprezenta de fapt acumularea multiplelor daruri primite dela tatăl său, dela fratele său Cesare şi de la nenumăraţii soţi, logodnici, admiratori, Cardinali, sau oameni de afaceri.

Printre atâtea altele, în garderoba noii Marchize de Ferrara se număra astfel: o mantilă împodobită cu 84 de rubine mari de tot şi alese după culoare („balassi"), cu 29 de diamante, pe lângă 115 perle mari. Pe o altă mantilă din aceeaş garderobă se numărau 61 de rubine la fel, 55 de diamante, 5 perle enorme, 412 mijlocii şi 1140 de perle mici.

O singură haină („balzana") a Lucreţiei, valora 15.000 de ducaţi de aur, iar la cele două sute de rochii („gamurre") pe care le avea la un moment dat, numai o singură mânecă valora 30 de galbeni, deoarece erau toate ornate cu catifele anume desenate şi ţesute, iar franjurile erau împletite din aur adevărat (23). Burckhardt face apoi constatarea (24), că, potrivit unui procedeu din Misterele franceze, în care actorii se prezentau publicului înainte de reprezentaţie într'un fel de procesiune (aşa zisa „la montrée"), tot astfel la Ferrara, cu prilejul nunţii lui Alfonso cu Lucreţia Borgia, Ducele Ercole d'Este a prezentat oaspeţilor peste o sută de costume feminine şi bărbăteşti, care aveau să fie îmbrăcate cu ocazia reprezentării comediilor lui Plaut, pe scena teatrului de Curte. Iar aceasta, ca să se vadă că nici unul din acele costume nu avea să servească de două ori, pentru două roluri diferite.

Dar, spre a continua exemplele şi a fixa, prin însăş această stăruitoare atenţie, importanţa ce se acorda în societatea Renaşterii artei înfrumuseţării feminine, vom reveni la Milano, pentru Ducesa Bianca Maria Sforza.

La celebrarea căsătoriei sale cu Impăratul Maximilian al Austriei în Domul din Milano (şi să se noteze că Maximilian nu era de faţă), mireasa purta o toaletă de satin roşu, brodată cu fireturi de aur şi acoperită toată cu pietre preţioase. Trena era imens de lungă şi mânecile ca două aripi. Pe cap purta o diademă de diamante şi de perle. Iar în vreme ce Messer Galeazzo Pallavicino, un mare demnitar, îi ducea trena, Conţii Corrado de' Lando şi Manfredo Torniello, îi duceau fiecare câte o mânecă (25).

Tot din aspectele oferite de societatea milaneză, se poate invoca apoi cazul Isabellei d'Aragona, nefericita soţie a lui

Gian Galeazzo Sforza, Duce al Milanului, care a rămas totuş celebră în amintirea contemporanilor pentru toaleta în care apăruse la nunta cumnatei sale Bianca Sforza, despre care am amintit. Acea toaletă era de satin roşu stins şi era ornată în întregime cu cordoane de aur filat. La vânătorile dela Vigevano, aceeaş Ducesă purta o toaletă de catifea roşie, brodată cu flori de piersic şi ornată cu egrete de voaluri. Nu rareori apărea, deasemeni, în public, cu rochii pe care se citeau, brodate, tot felul de expresii savante (26).

Vom adăoga, înfine, pentru întregirea acestui capitol, că nici costumele bărbaţilor nu erau mai puţin luxoase şi rafinate, în ceeace priveşte moda. Dintr'un document al vremii se ştie astfel (27), că la un moment dat Lodovico il Moro comandase în mare secret trei „zornee" la fel (mici mantile cu mânecile deschise, strânse la spate printr'un cordon), de satin roşu, tivite cu perle: pentru el, pentru un văr şi pentru nepotul său Gian Galeazzo.

Dar, spre a se deosebi de celelalte, oricât de scumpe şi împodobite să fi fost, aveau cusute pe ele câte un ceasornic deşteptător cu clopoţei. Iar pe fiecare era scrisă şi o deviză în două versuri.

Căci, încă dela începutul Renaşterii, se generalizase şi în Italia întrebuinţarea ceasornicelor portative, în locul celor medievale, de prin turnurile de catedrale. Mecanismele lor erau puse acum într'un fel de capsule din ce în ce mai mici (se şi numeau „ouă de Nürenberg"), până ce, cu timpul, aveau să fie montate la brăţări, pe haine şi chiar în cercei (28).

In acea epocă de predominare a valorilor estetice, nu erau preţuite însă numai podoabele de aur, sau pietrele preţioase pentru valoarea lor în sine. Aceeaş pretenţie de artă, aplicată la metalele preţioase şi la pietrele scumpe, impunea cât mai multă ingeniozitate în confecţionarea obiectelor şi a tuturor podoabelor.

Pietrele preţioase erau totuş dispensate de această obligaţie, când prin raritatea şi mărimea lor, cu adevărat excepţională, puteau satisface şi aşa orgoliul celor ce aveau norocul să le aibă în stăpânire.

Cât de satisfăcut va fi fost, de exemplu, orgoliul Marchizei Isabella d'Este, ştiind că posedă cel mai frumos smarald din câte se cunoşteau în acea vreme şi pe care s'a dus la Mantova, ca să i-l admire, celebrul bijutier Benvenuto Cellini! (29).

Căci, după multe secole, reapăruse odată cu Renaşterea, arta săpatului pietrelor tari, în miniatură.

Imitându-le pe cele romane, această artă minoră a Renaşterii, avea să răspândească cu mult succes şi gustul pentru camee.

Dar, revenind la rolul social pe care l-au putut avea bijuteriile în societatea Renaşterii, vom invoca iarăş cazul lui Lodovico il Moro. Fiind unul din cei mai bogaţi Suverani ai Italiei de pe atunci, dacă nu ai lumii ([30]), el s'a folosit şi de bijuterii, ca să-şi asigure o cât mai neumbrită celebritate.

Tânăra şi prea iubita-i soţie Beatrice, uimise lumea cu splendoarea bijuteriilor pe care le purta. Ea putea să rivalizeze în privinţa lor, cu însăşi Reginele Franţei.

Lodovico poseda printre vestitele sale „zoie" („gioie", adică bijuterii), unele atât de frumoase şi de rare, încât îşi aveau numele lor deosebit, ca persoanele: „Il Lupo" era o floare, compusă dintr'un mare diamant şi din trei perle imense (bijuteria aceasta valora 12.000 de ducaţi); „El Spico" era un rubin roşu-violet („balasso") şi valora el singur 25.000 de ducaţi; apoi „El Buratto", „La Sempreviva della Moraglia" (un mare rubin, cu caduceul pe el); „Il Marone" şi altele.

Pe unele pietre preţioase se vedea efigia gravată a lui Lodovico.

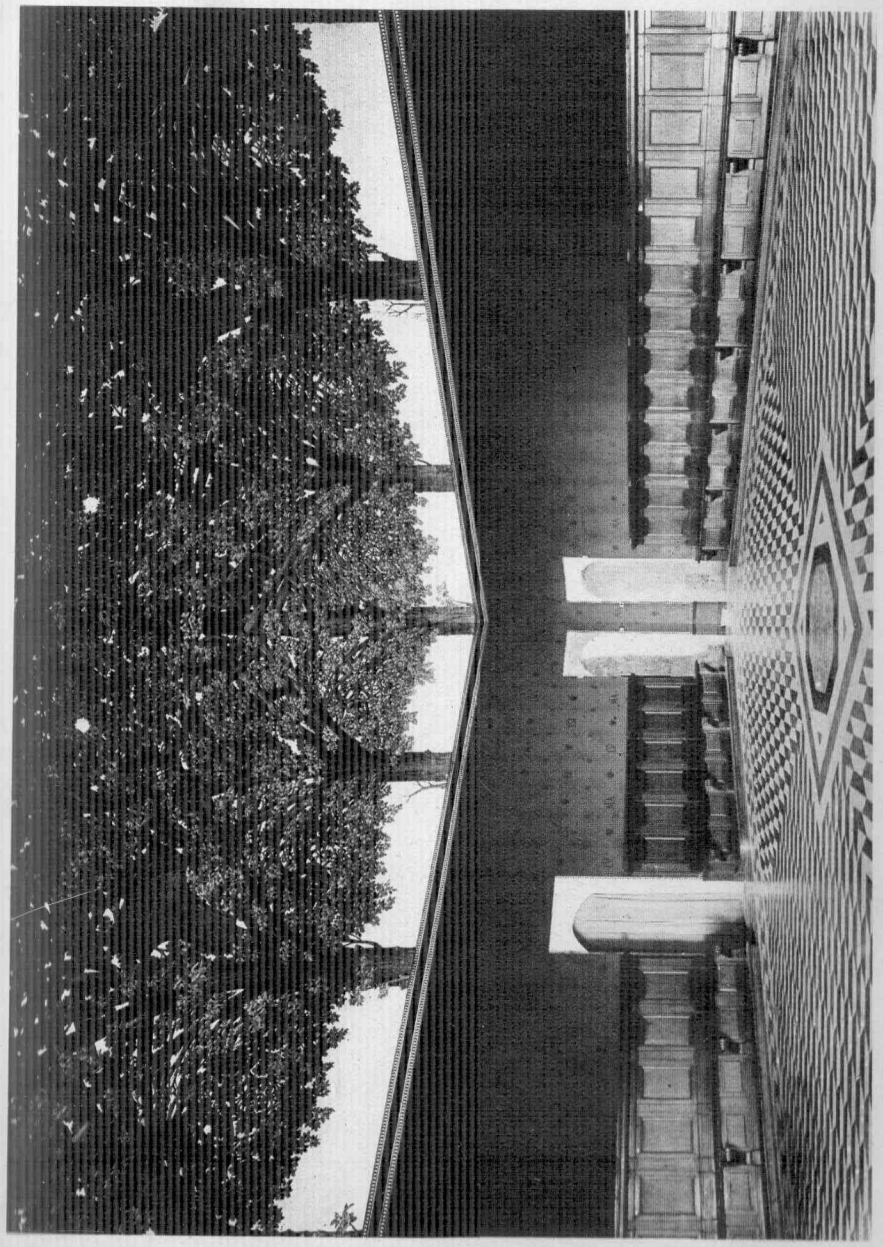
In tezaurul său nimeni nu mai putea număra inelele, diamantele, sau miile de perle, de toate mărimile.

Un doctor dela Curtea din Milano putea deci să scrie în 1492: „...Seniorul Lodovico mi-a arătat atâtea şi aşa de frumoase bijuterii, încât nu cred că Cyrus sau Darius să fi avut atâtea şi atare" ([31]).

Se menţionează apoi, în legătură cu acelaş orgoliu, care se cerea satisfăcut prin aceste bogăţii acumulate sub forma artei bijuteriilor, că din cauza lipsei de iluminat suficient seara, bijuteriile în Renaştere se purtau mai ales ziua, în plin soare şi chiar pe câmp, la vânătoare.

Detaliul acesta poate fi foarte expresiv pentru pasiunea pe care o simţeau oamenii vremii pentru asemenea obiecte de preţ şi de artă, în mod sincer, nu numai din vanitate şi din orgoliu. Căci vânătorile se făceau de obicei în cercul totuş intim al Curţii, pe lângă cei câţiva oaspeţi întâmplători.

In acelaş detaliu putem apoi surprinde nevoia inexorabilă de fast şi de risipă, în tot felul, a tot ceeace era al omului



din Renaştere, indiferent cum şi unde se afla; tinereţea acelui suflet, care cerea să consume viaţa şi ce era al ei, oricum şi oriunde.

Căci iată, dintr'o scrisoare a unui ambasador, descrierea Beatricei d'Este la o asemenea vânătoare, pe domeniile dela Vigevano, în 1492 ([32]): „...Ducesele [Beatrice d'Este şi Isabella d'Aragona] se pieptănaseră „à la française", adică cu „la corne" pe frunte şi cu lungi voaluri de mătase; coarnele erau împodobite cu splendide perle, amestecate cu multe bijuterii: diamante, rubine, smaralde şi altele de mare preţ."

La Milano, Lodovico il Moro obişnuia să invite lumea ca să-i vadă „tezaurul" din La Rocchetta (Mica Cetăţuie); adică ambasadorii străini (ca să raporteze Suveranilor respectivi) şi doamnele din marea aristocraţie.

Se ştie cum a descris o atare vizită ambasadorul Ferrarei, într'un raport al său ([33]): In „Camera Arginţilor", pe jos, pe covoare lungi, stăteau grămezile de bani, cât movilele. Pe multe mese, şi ele lungi, erau expuse bijuteriile, lanţurile, colierele, crucile, pietrele scumpe, sau icoanele bătute în diamante. Intr'un colţ, pe jos, stăteau grămezile de alţi bani de argint, atât de înalte, încât „n'ar sări nici căprioara o astfel de grămadă".

Pietrele preţioase nu aveau însă în Renaştere numai un rol pur decorativ, ci şi unul terapeutic, sau chiar de antidot contra otrăvurilor.

De fapt, vom recunoaşte în această constatare tradiţia medievală, în legătură cu aşa-zisele „Lapidarii", cu privire la virtuţile fiecărei pietre, după cum existau „Bestiarele" (pentru „virtuţile", adică pentru înrâuririle exercitate de diferitele animale), sau chiar „Viridariile" (pentru plante).

Ceeace înseamnă că superstiţiile îşi continuau de fapt şi netulburate, permanentizarea lor în timpul Renaşterii, spre a perpetua un aspect foarte expresiv pentru însăş menţinerea unor anumite tendinţe primitive în mentalitatea noilor oameni, necomplect emancipaţi şi nedefinitiv reformaţi.

Alte pietre, se credea curent în Renaştere, păreau a fi avut putere contra farmecelor, sau a bolilor, în vreme ce altele uşurau durerile facerii, sau apărau de infidelitate soţii între ei, spre a nu mai vorbi de cele purtate, ca amulete, în războaie ([34]).

Diamantul, de exemplu, se credea că „dă putere şi curaj, înlătură strigoii şi strigoaicele, precum apără şi de otravă".

Rubinul „curăţă de duhuri necurate, izgoneşte gândurile rele şi-i face pe oameni amabili". Perlele „potolesc frica, groaza şi spaima iscată de inima rea", apărând, deopotrivă, tinereţea. Sau altele la fel (35).

Ca şi stelele cerului, fiecare piatră de preţ avea un nume.

Valoarea fiecăreia era unanim cunoscută şi calculată în aur.

Pentru anumite festivităţi, ele erau împrumutate dela Curte la Curte; iar în timpul serbărilor, formau obiectul celor mai atente priviri. Dacă se întâmpla ca posesorii lor să nu le mai poarte, din acea dispariţie se puteau face tot felul de deducţii de natură politică, în legătură cu starea financiară a Suveranului, sau a Curţii sale.

Nu mai puţin semnificativ era apoi felul anume cum erau aşezate acele pietre preţioase pe rochii, sau pe haine. Grupate în constelaţii, ele puteau face aluzie la o nouă alianţă. Iar atunci, diplomaţii se şi grăbeau să raporteze aluziile.

In felul acesta se va înţelege uşor marea grijă pe care au pus-o totdeauna pictorii portretişti, în a reproduce cu fidelitate toate pietrele preţioase şi bijuteriile (mai ales pictorii cu mai puţină personalitate), pentru ca acest atribut să nu se despartă, în permanenţă, de personajul pe care portretul căuta să-l perpetueze.

Intr'o epocă de supra-evaluare a Frumuseţii, oriunde descoperită şi în tot felul exaltată, ne vom da seama cât de sinceră trebuia să fie durerea unui oraş ca Florenţa, cu Lorenzo Magnificul în frunte şi cu bunul său prieten Botticelli alături, atunci când, în primăvara anilor şi a splendorii, a murit întâmplător Simonetta Cattaneo, autentică întruchipare a acestui ideal al perfectei frumuseţi feminine.

După cum ne vom da seama de importanţa pe care a căpătat-o în societatea Renaşterii, ceeace s'ar putea denumi „adevărata artă de-a căuta miresele".

In general, grija alegerii miresei, din punct de vedere al convenienţelor estetice în primul rând, constituia pentru moravurile vremii o foarte îndelungă şi plină de răspunderi întreprindere.

Despre aceasta, între atâtea şi atâtea altele, stau mărturie scrisorile Alessandrei Macinghi Strozzi dela Florenţa. (Ele datează din a doua jumătate a secolului XV) (36).

Această alegere se putea face mai ales la biserică, în

timpul slujbei; acolo se adunau tinerele Florentine cu mamele lor şi numai acolo aveau voe să-şi ridice voalul de pe faţă, lăsându-se astfel cercetate pe ascuns.

„Trei lucruri sunt grele — obişnuia să spună tatăl lui Lodovico il Moro, Francesco Sforza dela Milano—: Să cumperi un pepene copt; să alegi un cal de rasă şi să iei o nevastă bună. Când omul vrea să facă unul din aceste trei lucruri, trebue mai întâi să se închine, să-şi tragă tichia pe ochi şi apoi să se arunce cu capul înainte, orbeşte" (37).

Această glumă poate căpăta o deosebită semnificaţie, dacă este pusă în legătură cu împrejurările istorice, în care acelaş personaj a căutat să-şi asigure alianţa familiei Gonzaga dela Mantova, prin căsătoria fiului său (de 11 ani) Galeazzo Maria Sforza, cu una sau alta dintre fetele (de 11 şi de 5 ani), ale Marchizului Lodovico Gonzaga.

Aceste împrejurări, relatate de cronicile contemporane (38), pot constitui o foarte interesantă întregire a capitolului relativ la „arta" cu care se alegeau miresele în acea vreme, spre a nu se contrazice preceptele esteticienilor consacraţi, în materie de frumuseţe femenină.

Intr'adevăr, în contractul matrimonial încheiat între cei doi Seniori, s'au luat cele mai riguroase precauţiuni, pentruca viitoarea soţie să nu prezinte anumite imperfecţiuni fizice cu trecerea anilor (adică din anii primei copilării, când se contracta juridic căsătoria şi până la consumarea ei). „...In suam personam aliqualem gibositatem vel alium consimilem defectum". („Să nu se constate în persoana sa vre-o cocoaşă, sau alt defect asemănător"), se specifica în actul acela, fiind vorba de Dorothea Gonzaga, adică de mica logodnică a lui Galeazzo Maria.

Iar pentruca surprizele să fie din timp şi cu totul înlăturate, se cereau adesea chiar minuţioase expertize medicale, precum se constată, de exemplu, dintr'o scrisoare, în legătură cu aceeaş disputată căsătorie. (De data aceasta, cu trecerea anilor, grija de starea şi de frumuseţea logodnicei îi revenea chiar tânărului Galeazzo): „...Io voglio che Dorothea — îi scria acesta mamei sale — sia veduta da ogni canto, come è stato rigiesto, e se non je fosse trovata più difetuzo come è una pulice, che sia dicto da chi se ne intende". Cercetarea deci nu putea fi lăsată pe seama mamei sale, socotită insuficient de expertă în materie; căci era vorba de un examen atât de minuţios (care să fi revelat defecte „mici cât un purece", cum spune documentul), încât

el putea fi iremediabil de compromiţător pentru logodnică în cazul repudierii şi ca atare neadmis de familie.

In acelaş sens, se poate invoca, înfine, cazul alegerii soţiei lui Lorenzo Magnificul dela Florenţa.

Lucreţia Tornabuoni, mama acestuia, voind să-l căsătorească, s'a dus la Roma, spre a-i căuta acolo mireasa. Alegerea ei s'a oprit asupra tinerei Clarice, din vestita şi nobila familie Orsini.

Din scrisoarea trimeasă de Lucrezia cu această ocazie la Florenţa, se poate deduce, drept foarte semnificativ, motivul care determinase hotărîrea; el nu privea nici rangul de noblete al viitoarei soţii, nici averea pe care ar fi adus-o ca dotă; ci, mai ales, însuşirile fizice.

Deşi Clarice i se păruse, într'adevăr, „mai mult decât comună" şi poate inferioară ca rafinament şi cultură (căci nu era din Florenţa!), i-a apărut totuş „di ricipiente grandezza e bianca", deşi nu-i putuse observa bustul, căci „cele din Roma", „usano ire tutte furate".

Aşa a acceptat-o Lucrezia Tornabuoni pe Clarice Orsini ca noră ([39]).

In cele de mai sus, am căutat, după cum s'a văzut, ca printr'o serie de exemple, culese din cele mai variate aspecte oferite de societatea Renaşterii în materie de eleganţă, lux şi rafinament în arta înfrumuseţării femenine, să întregim acest atât de expresiv conspect, spre a defini pe deoparte raportul dintre vanitatea noilor oameni şi o atare artă; iar pe de altă parte, spre a preciza odată mai mult, cât de oportună era în secolul XV orice împrejurare, spre a se da preocupărilor estetice o nediscutată întâietate.

In felul acesta, noul Om al Renaşterii, a cărui psihologie s'a lăsat dedusă într'un capitol anterior, începe să-şi precizeze şi înfăţişările exterioare, aderente însă, cu o impresionantă sinceritate, la acele realităţi sufleteşti.

BIBLIOGRAFIE

1. J. Burckhardt, **La civiltà del Rinascimento in Italia,** Firenze, Sansoni, 1921, vol. II, p. 114.
2. G. Bongiovanni, **Baldassar Castiglione,** Milano, Alpes, 1929, p. 49. Exemple în acest sens se găsesc citate în Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939. Se reproduce acolo lista de precepte estetice — după Firenzuola — în legătură cu tipul ideal de femee al Renaşterii.
3. Cfr. Alexandru Marcu, **op. cit.,** pp. 27 şi urm.
4. Reprodusă în G. Bongiovanni, **op. cit.,** p. 49.
5. Cfr. Alexandru Marcu, **op. cit.,** p. 23.
6. **Ibid.,** p. 21.
7. **Ibid.,** p. 154.
8. E. Rodocanachi, **La femme italienne,** p. 141.
9. In **op. cit.,** vol. II, pp. 111—112.
10. Roberto Marcolongo, **Leonardo da Vinci,** Milano, Hoepli, 1939, p. 233.
11. Ph. Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. I, p. 72.
12. Luzio—Renier, **Il lusso, etc.,** II, p. 295; p. 451.
13. Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, pp. 25 şi urm.
14. **Ibid.,** p. 27.
15. **Ibid.,** p. 32.
16. **Ibid.,** p. 32.
17. **Ibid.,** p. 33.
18. **Ibid.,** p. 35.
19. **Ibid.,** p. 36.
20. **Ibid.,** p. 37.
21. Gandini, **Isabella, Beatrice e Alfonso d'Este infanti,** Modena, 1896, pp. 21—28.
22. Luzio—Renier, **op. cit.,** p. 462.
23. Giannina Franciosi, **Gli Estensi,** Firenze, Nemi, 1935, p. 35.
24. In **op. cit.,** vol. II, p. 46.
25. Robert de la Sizeranne, **op. cit.,** p. 162.
26. **Ibid.,** p. 110.
27. Citat în **ibid.,** p. 136.
28. Luzio—Renier, **Il lusso, etc.,** vol. III, p. 268.
29. **Ibid.,** vol. II, p. 296.

30. Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 37.
31. **Ibid.**, p. 38.
32. **Ibid.**, p. 38.
33. **Ibid.**, pp. 75—6.
34. **Ibid.**, p. 122.
35. **Ibid.**, pp. 123—4.
36. Au fost folosite, cu detalii, în Alexandru Marcu, **op. cit.**, p. 19.
37. Gluma este citată de Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 12.
38. Şi după ele, de Cesare Violini, în monografia sa **Galeazzo Maria Sforza**, Milano, La Prora, [1938], pp. 77 şi urm.
39. Piero Bargellini, **Via Larga**, Firenze, Vallecchi [1940], p. 200.

CAPITOLUL AL PATRULEA

ARTA ÎMPODOBIRII UNUI APARTAMENT

SUMAR. — Isabella d'Este a asigurat, în primul rând, celebritatea Palatului Ducal din Mantova (p. 103); apartamentele sale: „I Camerini" şi „Lo Studiuolo" (p. 104); descrierea lor în detaliu: tavanul (p. 106); uşile, ferestrele şi panourile cu tablouri alegorice (p. 106); obiectele de artă, colecţionate de Marchiză în „Lo Studiuolo" şi în „La Grotta" (p. 108); statuile antice (p. 110). Valoarea colecţiilor dela Mantova (p. 111); semnificaţia lor pentru valoarea Artei în Renaştere (p. 112); acelaş exemplu oferit de colecţiile familiei Medici dela Florenţa (p. 113); ale lui Lorenzo il Magnifico în special (p. 113). Decorarea marilor săli ale noilor palate din Renaştere: tapiseriile (p. 115); afrescurile (p. 116). Pasiunea Artei, iar nu vanitatea, semn al înobilării celor mai sinceri exponenţi ai Renaşterii (p. 17).

Isabella D'Este, Marchiza Mantovei, a făcut parte dintr'o generaţie excepţională; căci printre contemporanii ei, se numără: Cesare Borgia şi sora acestuia Lucreţia; Luther, Carol V al Spaniei, Raffaello, Leonardo da Vinci, Ludovic XII al Franţei, Ariosto, Michelangelo şi, în ce ne priveşte, Matei Corvinul, care i-a fost Isabellei unchi prin alianţă.

Dar reputaţia Marchizei în lumea sa (către sfârşitul secolului XV era socotită drept „prima femee din lume"), avea să se stabilească prin ceeace însăş a reprezentat ca personalitate şi posibilităţi de manifestare. In primul rând această reputaţie s'a fixat în stima unanimă, prin Curtea pe care a ştiut să şi-o alcătuiască la Mantova, cu neîntrecut fast şi rafinament de artă.

In incinta acestei Curţi, drept o adevărată „sancta sanctorum", au înflorit de artă apartamentele Isabellei, aşa cum le-a împodobit până în clipa morţii. Ele aveau să rivalizeze apoi cu celelalte apartamente ale vastului Palat Ducal, în care, pe lângă Sala lui Mantegna, se admirau atâtea alte

săli, demne unele să poarte denumirea de „Sala Soarelui", în vreme ce scările de marmoră erau atâta de somptuoase, încât puteau fi urcate călare de oaspeţii cei mai de seamă.

Pe urmă, în acelaş Palat, un pictor ca Giulio Romano va face să strălucească tot ce era mai fastuos şi mai bogat ca ornamentaţie în fantezia sa, constrânsă numai aparent de rigiditatea clasică a secolului XVI, prin care Renaşterea s'a realizat pentru ultima oară.

Din incinta Palatului nu lipsea teatrul de Curte, sau „cortilul" pentru întrecerile ecvestre şi nautice, precum nici Galeria Armurelor, cu sala de arme, alături de vestita Galerie de Antichităţi (în care, printre alte raritâţi, figura: stela funerară a lui Euripide, bustul Impăratului August, ori sarcofagul cu legenda Medeei), rivalizând cu Galeria din Vatican, sau cu aceea a Medici-lor dela Florenţa.

Multe din tapiseriile Palatului din Mantova fuseseră între timp executate după desenele lui Raffaello, sau ale elevului său Giulio Romano.

Pentru bufonii pitici se amenajase într'acestea un întreg apartament în miniatură.

Tiziano pictase cu mâna lui salonul zis al Cesarilor, dintr'o nouă aripă, mare, ea singură, cât un întreg palat (1).

Şi totuş: Palatul Ducal din Mantova, a rămas celebru în analele Renaşterii pentru Isabella d'Este.

De îndată ce s'a instalat ea ca Suverană a acelei Curţi, drept soţie a lui Francesco II Gonzaga, a pus arhitecţii, pictorii şi decoratorii, să-i amenajeze un nou apartament, sub directa sa observaţie şi conducere.

Dela acea dată şi până la sfârşitul vieţii, se notează că Isabella a păstrat intact entuziasmul şi pasiunea pentru astfel de iniţiative, schimbând într'una dispoziţia încăperilor pe care le locuia, sau chiar locul din Palat în care-şi fixa din nou apartamentul.

Cel din urmă, amenajat în 1523, poate fi considerat deci ca reprezentând momentul culminant al perfecţiei artistice, la care aspirase cel mai rafinat suflet femenin dela sfârşitul primei Renaşteri.

In complexul apartamentului său, „Il Camerino", sau „Lo Studiuolo" (adică micul „studio", odaia de lucru, de meditaţie, de muzică şi de viaţă confidenţială), apare ca adevăratul cuib de linişte şi de intimitate.

După decoraţiile „groteşti" care predominau în una din aceste încăperi (astfel de motive erau foarte mult generalizate şi prin Raffaello — ca în Loggi-ile dela Vatican — în decoraţia rinascimentală), una dintre cele mai apreciate încăperi ale apartamentului Marchizei, purta denumirea de „La Grotta".

Este drept că mai înainte de Isabella, Federico da Montefeltro, Ducele de Urbino, instalase în noul său Palat de acolo o astfel de „odae secretă", pentru meditaţie, lecturi şi reculegere, drept dovadă a ceeace fusese asupra lui influenţa unui pedagog ca Vittorino da Feltre.

Impresionează totuş constatarea că în noile palate ale Renaşterii, cu săli grandioase, în care se revărsa în fine lumina ferestrelor mari şi fără vitralii, se simţea încă nevoia, religioasă şi „medievală", a unei încăperi intime, de proporţii minuscule, echivalând, în nevoile sufleteşti, cu tot atât de micile capele din interiorul aceluiaş palat: una pentru rugăciuni, iar cealaltă pentru noul cult al Artei şi al Literaturii umaniste.

Acolo erau tablourile favorite, acolo cărţile cele mai rare, jocurile şi persoanele cele mai simpatizate dintre curteni, acolo reculegerea gândurilor în singurătate.

In acest aspect de viaţă al oamenilor din Renaştere, ne place astfel să recunoaştem unul din multiplele contraste care-o caracterizează.

Alături de pasiunea pentru fast şi de dorinţa pentru vastitate, în acelaş palat, la Urbino, sau la Mantova, iată acest „studio", în care se izola până la comprimare excesul de vitalitate al personalităţilor, făcând posibil, încet-încet, acel exces de rafinament, care să prepare artificiozitatea, afectarea şi Barocul. Căci dacă Renaşterea a însemnat, desigur, exaltarea individului, dintr'un prea mare exces de vitalitate, el a continuat să simtă din când în când nevoia unei constrângeri, de buna sa voe, în clipele de voluptate intelectuală sau estetică, mai ales (2).

Date fiind şi legăturile de rudenie dintre familia Montefeltranilor dela Urbino şi aceea a Isabellei (prin căsătoria fiicei sale Eleonora, cu Francesco Maria della Rovere), ne vom explica entuziasmul cu care Marchiza căutase în tot felul să folosească exemplul lui Federico, dorind să copieze întocmai acel „studio" dela Urbino, în apartamentele pe care şi le-a amenajat (3).

Dar este timpul să pătrundem în interiorul Palatului Ducal

din Mantova, spre a regăsi, e drept numai în amintirile istorice şi în închipuire, acel adevărat „scrin de bijuterii", care a fost „lo studiuolo". Se constată în primul rând că tavanul era scund, spre a accentua intimitatea; şi în acelaş timp în boltă, spre a obliga şi mai mult comparaţia cu capacul unei casete de bijuterii.

Pe el se vedeau cele mai variate decoraţiuni, aplicate în relief şi modelate în pudra cea mai fină de orez, în care predomina aurul pe fond albastru. Motivele dominante erau formele geometrice, octogonale sau pătrate. Iar în cadrul acestor forme, se detaliau ornamentaţiile cele mai fine, stilizate în trandafirii de aur pe care-i înmănunchiau în buchete frunzele de măslin din frize.

Din loc în loc apăreau cunoscutele iniţiale şi „imprese" ale Marchizei, printre care se descifra de predilecţie cea mai cunoscută dintre ele: „Nec spe nec metu", denotând sufletul senin al Isabellei, mai presus de vicisitudini şi pe care nu-l tulbura (cel puţin aşa ţinea singură să declare), nici speranţa, nici frica.

Alternând cu acele „imprese", apăreau, în fine, enigmaticele note muzicale, printre ornamentaţiile de pe bolta tavanului, folosite acolo cu rost decorativ, dar, foarte probabil, şi alegoric.

Ramele uşilor care conduceau în acele încăperi, erau de marmoră albă, sculptate cu medalioane alegorice şi cu incrustaţii policrome de porfir, de jasp african şi de alte pietre dure.

„Lunetele" de pe sus aveau capitelurile cu sculpturi aurite, iar din nişe apăreau busturile antice de Impăraţi romani, pe care le compensa, în centrul tavanului, un mare medalion, din care privea în jos un cap de femee, pândit la rându-i de un Amorin cu săgeţi şi buchete de roze (4).

Dintr'un inventar al Palatului, redactat în 1542, se poate deduce că pe una din laturile ferestrei din stânga, se găsea, pe lângă capul de marmoră antică al lui Brutus, un Cupidon dormind pe o piele de leu şi atribuit lui Praxiteles însuş (iar drept atare elogiat în versurile lor, de poeţi şi literaţi ca Giov. Bart. Mantovano, sau ca Baldassar Castiglione).

De cealaltă parte a ferestrei, asigurau simetria: capul lui Caracalla şi un alt Cupidon dormind, operă executată de Michelangelo în marmoră de Carrara.

Sub primul Cupidon se găsea apoi o banchetă cu braţele de metal antic, iar pe banchetă un mare vas de porfir tot

antic şi două casete de fildeş, una încrustată cu diferite culori, cealaltă cu figuri în relief, aurite sau albe. Sub Cupidonul lui Michelangelo, era altă banchetă şi alte două casete de fildeş.

Tot deoparte şi de alta a aceleiaş ferestre, se găseau, cele două colecţii de medalii — mândria Isabellei —, pe etajere speciale.

Intr'o casetă de trestie de Levant cu incrustaţii de sidef, stăteau închise aproape patru sute de asemenea medalii antice, toate de aur şi de argint, pe lângă cele şase sute din casetele de fildeş şi pe lângă medaliile mari, gravate cu portrete de Suverani, de sfinţi şi de Umanişti contemporani (5).

Sub aceeaş „glorioasă" fereastră, se vedea apoi, zidit, un basorelief antic de marmoră, cu Pluton, Proserpina, Mercur şi Cerber (6).

Deasupra uşii apărea o Veneră antică de marmoră albă, cu un vas în mână; iar pe acesta se vedeau două capete de copii, în bronz.

Către fereastră, în zid, era fixat capul lui Tiberiu, al lui Marc Antoniu, un Pan, un Cupidon, un Marte, un Laocoon, o Ledă, un Silen, un picior şi o mână de marmoră, fireşte toate antice.

Pe cornişele de sus îşi aflau locul o serie întreagă de bronzuri asemeni: Satiri în formă de candelabre, tot felul de grupuri şi figurine, un alt Apollo, un Hercule, câteva mâini, un Anteu, un Mercur, alt Laocoon, o Victorie, o broască ţestoasă în formă de călimară, un Neptun, o lampă într'un cap antic de bronz, sau o horă de Satiri.

Pe cornişele mai de sus se rânduiau, în fine, douăzeci de capete de bronz, unul lângă altul, antice şi moderne (7). Un detaliu relativ la proveniența acestor antichităţi, trebue desigur să fie reţinut: cele mai multe fuseseră aduse de însăş Isabella dela Roma, atunci când Spaniolii lui Carol V transformaseră asediul cetăţii papale în proverbialul „Sacco di Roma", adică în cel mai înspăimântător jaf.

Revenind acum la descrierea celorlalte părţi din „studiuolo", se observă că pereţii erau acoperiţi în întregime, după obiceiul vremii, cu tapiserii; iar în panourile lor se afla o serie de tablouri alegorice, comandate anume de Isabella diferiţilor pictori mai de seamă, printre care în deosebi apreciat era Andrea Mantegna. El executase în acest scop un „Parnas", o „Veneră cu Marte", un „Vulcan", un „Orfeu cu lira", o „Horă a Nimfelor", o „Minervă cu

Diana" şi o serie de „Virtuţi" alegorice, în luptă cu Viciile (8). (Au fost vândute apoi de urmaşii Casei Gonzaga, Cardinalului Richelieu şi se află astăzi la Luvru).

La rândul său, Perugino figura cu o „Luptă între Amor şi Castitate", precum şi cu mai mulţi „Amorini cu Nimfe"; Correggio cu o altă serie de „Virtuţi" (care-l învăţau pe un copil să măsoare Timpul, simbolizând Tăria sufletească, Dreptatea şi Temperanţa), pe lângă un „Apollo cu Marsyas"; Lorenzo Costa, apoi, cu o „Ledă" şi o „Incoronare", sau alţii. Căci biografii Isabellei dau următoarea listă de pictori, cu care a avut ea de-a face într'un fel sau altul, pentru astfel de lucrări: Fancelli (elevul lui L. B. Alberti), Mantegna, Cosmè Tura, Il Francia, Da Vinci, Lorenzo Costa, Tiziano, Gian Cristoforo Romano, Giulio Romano, Niccolò da Correggio, Lorenzo Leonbruno, Ercole Roberti, Dosso Dossi, Giovanni şi Gentile Bellini, Perugino, Raffaello, Sebastiano del Piombo şi desigur alţii.

Destul să se menţioneze că în 1534 Galeria de tablouri din Palatul dela Mantova era atât de celebră pretutindeni, încât un Suveran ca Ludovic al Bavariei, a trimes acolo un pictor al său, ca să studieze felul nou de-a picta al Italienilor, nu la Florenţa sau la Veneţia (9).

Până şi pe jos, în unele încăperi ale apartamentului Marchizei, erau dale mici de teracotă policromă (cunoscutele „mattonelle"), arse anume pentru acel scop în cuptoarele dela Pesaro, unde le comandase în 1494 şi având fiecare o „impresa", cu un motto anume. In alte încăperi ale apartamentului se vedeau pe jos plăci mai mari de lemn încrustat, reprezentând peisagii fanteziste (10).

In dulapurile bogat sculptate din „Camerini" şi din „Grotă", Isabella colecţionase tot felul de exemplare ale Artelor minore, moderne sau antice, printre care: vase de diferite forme şi provenienţe, din metaluri preţioase, de sticlă de Murano, de porfir, de jasp, de chihlimbar, de alăbastru, sau de alte pietre policrome.

Nu lipseau din acele colecţii obiectele curioase, dela care nu pretindea decât să poarte semnul Artei. Acestea erau de lemn, de os, de fildeş, sau de aur. Printre ele apăreau, lucitoare, oglinzile de argint, sau de cristal de Murano.

Jocurile de şah aveau pătrăţelele de aur şi de argint, iar figurile fin cizelate în aceleaşi metale scumpe, încrustate cu diamante şi perle.

Marchiza era o asiduă colecţionară de ceramică, pe care şi-o procura dela celebrele manufacturi din Pesaro, Urbino şi Faenza (11).

Un loc de mare onoare îl ocupau însă între aceste obiecte, medaliile (Isabella poseda o colecţie de peste două mii, medalierul său bucurându-se de reputaţia de a fi cel mai bogat din Renaştere), cameele (multe sute, dintre care unele cu rame de aur şi diamante), precum şi nenumăratele pietre preţioase, montate în bijuterii de mare artă. Dar mai erau acolo celelalte obiecte cizelate şi smălţuite, clepsidrele, amforele şi incunabulele, adică manuscrisele rarissime, sau primele cărţi tipărite, conţinând aceleaşi opere ale Antichităţii, care dovedeau din parte-i interesul pentru noua Cultură umanistă.

Din această enumerare, cu intenţie făcută întâmplător, spre a rămâne mai credincioasă înfăţişării de aparentă dezordine, dar care îşi păstra unitatea prin Arta care înobila, aceeaş, fiecare obiect studiat în parte, nu trebue să lipsească, în fine, nici plantele, dintre care erau mai apreciate cele exotice; precum nici discretele jocuri de apă din micul „cortil" din apropiere sau perechea de bufoni pitici şi cei doi sclavi negri, între 4—5 ani, pe care Marchiza îi ceruse stăruitor ambasadorilor soţului său dela Veneţia, „cât mai negri, cât mai nici şi totuş cât mai frumoşi" (12).

Dar prin acelaş inventar din 1542, se poate deduce şi mai exact comoara de obiecte de artă, pe care le adunase Isabella în apartamentele sale.

Intr'un singur dulap din „Curtea Veche" s'au găsit, într'adevăr, la facerea inventarului, următoarele obiecte, precis însemnate şi descrise: camee, cu figuri de personagii ale Antichităţii, legate în aur, cu ghirlande de frunze de laur smălţuite în verde şi împodobite cu perle; vase gravate cu alte camee, sau cu figuri în relief de felurite culori şi cu mânierele de aur; alte vase de agat, dintr'o singură bucată; cupe de jasp roşu, unele cu aplicaţii de metal cizelat; alte vase de caledoniu, cu Harpii drept ornamente şi încrustate cu diamante, cu rubine şi cu smaralde; solniţe de caledoniu, cu Delfini şi cu Neptun pe trei cai de argint aurit; şi vase de cristal; şi infinite inele „a la thodesca", cu safire şi rubine enorme; sau altele constând din două inele de aur petrecute pe un mic lanţ cu trei camee mici antice, legate printr'un Cupidon care cânta din flaut; şi

casete de argint cizelat; şi nenumărate capete de bronz antice.

In alt dulap s'au găsit multe cutii de cristal pline cu ramuri de coral şi alte casete cu capacul bătut în perle; linguriţe de lapis-lazzuli; clepsidre de aur; colivii cu gratiile de sârmă de aur; figurine antice; oglinzi de argint înramate în abanos; mâniere de spade, făcute din jasp; pietre de sardoniu galben, gravate în Antichitate cu figuri de animale; ametiste gravate cu tot felul de scene mitologice; jaspuri verzi, gravate pe o parte cu capete şi cu litere greceşti, iar pe cealaltă cu scorpioni. Nu lipseau sticluţele de argint pentru parfumuri, cu capul Cleopatrei în relief; şi alte multe asemenea obiecte de mare artă, care denotau aceeaş pasiune, multiplicată la infinit, din partea aceleia care era în stare să cheltuiască averile familiei sale, spre a-şi procura cât mai multe, pe orice preţ, numai pentru satisfacerea ambiţiei de a le poseda şi a orgoliului de a-şi asigura celebritatea prin acele unice colecţii (13).

Dar, după cum am amintit, în „lo studiuolo" se găseau şi multe sculpturi antice, în afară de cele care încadrau fereastra, spre a lăsa lumina să modeleze în ele alte reliefuri şi umbre.

Isabella obişnuia să-şi procure sculpturile vechi prin oamenii de gust şi de încredere, anume însărcinaţi, pe care-i avea la Roma, sau chiar în Grecia.

Alături de multe portrete în marmoră şi de statui întregi, se aflau acolo fragmente, aşa cum fuseseră de curând dezgropate de cei dintâi arheologi.

După aceleaşi inventare ale Curţii, se păstrau la un moment dat în aceste încăperi, aproximativ patruzeci de sculpturi de marmoră şi cincizeci de bronz, dintre care unele erau pe drept cuvânt motiv de mare orgoliu. Aşa, Cupidonul praxitelian nu era egalat în faimă decât cel mult de „vasul mantovan" de onix, sau de „cameul Gonzaga", ajuns cu vremea şi cu împrejurările tocmai la Petersburg.

Mobilierul apoi, atâta cât mai rămânea loc pentru el, nu putea să facă excepţie, în acea revărsare de lux şi de artă. El era încrustat în cele mai variate şi rare esenţe de lemn, cu scaunele de fildeş, incrustate la rândul lor în tot felul de metale şi cu mesele de marmoră de Paros, de pe care nu lipsea călimara monumentală, cu tocul de aur şi cu peniţele de fildeş, precum şi o clepsidră de cristal, în care să se prelingă, discret şi neauzit, timpul.

Intr'un colţ, pentru orele de muzică de cameră, aştepta orga, cu clapele de alabastru.

In legătură cu enumerările de mai sus, se poate face o serie de constatări, care îşi află valabilitatea în afară de cazul Isabellei d'Este şi a căror semnificaţie se poate aplica, drept caracteristică, unei bune părţi din societatea Renaşterii.

In primul rând se va nota că cele mai multe dintre tablourile care-au servit ca simple panouri în apartamentele Isabellei, asigură astăzi celebritatea unor Galerii de Artă, ca acelea dela Luvru, dela Viena, sau dela Madrid.

Ca să poată salva de insistentele cereri ale Casei de Austria frumoasa „Madonă a Victoriei", adică icoana votivă pictată de Mantegna pentru victoria lui Francesco Gonzaga contra Francezilor şi păstrată apoi în Pinacoteca Palatului din Mantova, Regele Ludovic XIII a trebuit s'o ascundă în dormitorul său propriu, cu cele mai grave riscuri.

Bronzurile artistice din „Grotta" Isabellei; portretele ce i s'au făcut; atâtea alte capodopere de artă câte mai rămăseseră întâmplător din splendorile Curţii, au fost până la urmă revendicate de Habsburgi, în momentele cele mai prielnice ale puterii lor, prin clauze speciale în tratatele de pace, pe care le-au impus diferitelor State italiene.

Şi tot la Viena, în Muzeele Imperiale, avea să fie transportată în cele din urmă colecţia de arme, atât de artistic decorate, ale familiei Gonzaga, ca şi faimoasele tapiserii, executate la Bruxelles, după cartoanele lui Giulio Romano şi înfăţişând scene războinice din viaţa feluriţilor reprezentanţi ai lor, din generaţie în generaţie.

Numai la Escurialul din Madrid aveau să piară cu vremea unsprezece portrete de Cesari ai Romei, pictate de Tizian, din cele aproape patruzeci de opere câte a executat el pentru Mantova.

Remarcabilul portret al lui Federico Gonzaga, fiul Isabellei şi primul Duce de Mantova, nu avea să împărtăşească o soartă mai bună (14).

Să se noteze apoi că atâtea statui şi atâtea opere de artă ale Antichităţii colecţionase Marchiza şi atâta îndemn le-a dat urmaşilor din familia Gonzaga întru aceasta, încât, cu toate imensele pierderi întâmplate în decursul vremii, Mantova este considerată până astăzi ca al patrulea centru

— după Roma, Napoli şi Firenze — pentru importanţa Galeriei sale de Antichităţi. (Printre celelalte opere mai celebre păstrate acolo, se menţionează în deosebi: cel mai bun portret al lui Euripide; altul al lui Cicero; altul al lui Virgiliu; o Meduză; o Afroditǎ Anadiomenă şi celebrul Apollo dela Mantova, copie romană de pe originalul grecesc din prima jumătate a sec. V a. Cr.) (15).

Motivul risipirii acestor colecţii a fost precipitata decădere a familiei Gonzaga, în secolul XVII. Din cauza frecventelor războaie de succesiune, oraşul a fost mereu asediat, alternativ de Francezi, sau de mercenarii germani.

In urma unuia din aceste asedii, au fost definitiv prădate şi distruse interioarele Palatului.

Operele de artă şi în special tablourile fuseseră însă vândute între timp la licitaţie, în Anglia mai ales, de cel mai nenorocit urmaş.

In legătură cu acumularea obiectelor de artă de către aceşti şi alţi Seniori ai Renaşterii, trebue să notăm că nu este vorba de-o simplă manie de colecţionari. Căci se poate vorbi nu numai de o adevărată pasiune, pe cât de sinceră, pe atât de nobilă, în a dori şi a preţui operele de artă; dar, în acelaş timp, şi de o adevărată competenţă în materie, din partea celor care se înconjurau de asemenea atribute ale suveranităţii lor.

Federico da Montefeltro, de exemplu, nu era desigur stăpânit numai de orgolioasa dorinţă de-a construi la Urbino una din cele mai frumoase reşedinţe, din câte existau în vremea sa; ci a colaborat însuş, cu sfatul său priceput, cu gustul său rafinat, la această realizare, alături de un artist ca Laurana.

Iar alt exemplu, găsit întâmplător într'o scrisoare a Isabellei d'Este, mărturiseşte aceeaş pricepere în aprecierea operelor de artă. Intr'adevăr, aceasta îi scria în 1498 prietenei sale Cecilia Bergamina Visconti, ca să-i ceară portretul pe care i-l făcuse Leonardo da Vinci, în scopul de a-l putea compara cu unele lucrări ale lui Giovanni Bellini. Dar iată amănuntele care însoţesc această cerere şi care ni se par cu adevărat impresionante pentru cele observate mai sus. Isabella declară că văzuse întâmplător anumite portrete executate de Bellini şi se apucase să le discute cu cineva dela Curte. Iar deoarece în timpul discuţiei fusese invocat numele lui Leonardo, atât de vie a fost nevoia pe care a simţit-o de a-şi forma singură o părere în această

privinţă, încât trimetea acum la prietena sa dela Milano un om anume, care să poată aduce portretul, spre a-l studia şi a-şi forma o convingere definitivă. „Vi pregamo — îi scria Ceciliei Visconti — che per il presente cavallaro quale mandiamo a posta per questo, ne vogliati mandare esso vostro retracto, perchè ultra che 'l ne satisfarà al paragone, vederemo anche voluntieri il vostro volto et subito facta la comparatione vi lo rimetteremo..." (16).

O singură dată se pare că Isabella s'ar fi înşelat în aprecierile sale de perfectă cunoscătoare a operelor de artă moderne şi antice, cât şi a materialelor, autentice sau nu, în care erau realizate de artişti: atunci când a luat un Cupidon modern drept unul din Antichitate. Insă acel Cupidon fusese făcut de Michelangelo. Când l-a examinat totuş mai atent, spre a-şi da seama că era o operă modernă, nu s'a oprit să exclame, într'o scrisoare către fratele său (30 Iunie 1502): „...Il Cupido, per cosa moderna, non ha pari". (Deşi operă modernă, „nu are pereche"). Isabella nu era deci covârşită de prejudecata Antichităţii; ci putea să aprecieze Frumosul în sine, în afară de provenienţă şi de creator (17).

Voind a întregi acest capitol, consacrat artei cu care oamenii Renaşterii îşi împodobeau apartamentele, asigurând astfel un permanent şi total contact cu cele mai variate forme ale Frumosului, se pot adăoga unele constatări în legătură cu Florenţa şi cu Medici-i, spre a evita observaţia că Isabella d'Este ar reprezenta totuş numai o onorabilă excepţie. Să ne gândim, într'adevăr, câte alte asemenea exemple s'ar putea invoca, făcându-se apel la diferitele figuri mai cunoscute şi la diferitele momente din viaţa Dogilor Veneţiei, sau ai Genovei, a Papilor, a Curţilor din Napoli, Ferrara, Urbino, Pesaro, Milano, Bologna, sau Torino.

Constatările în legătură cu Florenţa vor fi totuş suficiente, ca să întărească impresia şi să uşureze deducţia cu privire la celelalte cazuri.

Numărul obiectelor de artă acumulate la un moment dat în Palatul familiei Medici, a fost fără precedent.

O palidă idee despre aceasta, poate fi surprinsă în mărturia Ducelui Galeazzo Sforza al Milanului (18), care l-a vizitat în 1471 pe Lorenzo il Magnifico, cu scopul unor anumite aranjamente politice, însoţit fiind de întreaga-i Curte, în

frunte cu soţia sa, Bona di Savoia, cu cele două copile ale lor şi cu un mare alai de curteni.

Ca să-l impresioneze pe tânărul Lorenzo şi ca să-şi ajungă astfel mai uşor scopurile pe care le urmărea, Ducele Sforza înţelesese să recurgă la ajutorul „artei"; în sensul că a pus la contribuţie tot aparatul de fast şi de bogăţii, pe care-l avea la îndemână, cu prilejul acelei vizite.

Lecticele cu care a venit la Florenţa erau acoperite toate cu brocarturi de fir de aur; livrelele curtenilor erau ţesute din fir de argint; până şi rândaşii erau îmbrăcaţi în mătase şi catifea, iar scările de la cai erau de aur.

Din acel alai făceau parte cinci sute de perechi de câini, zeci de bufoni, încă pe atâţia scamatori, în afară de garda personală a Ducelui, alcătuită din o sută de călăreţi şi din trei sute de pedestraşi.

Atâta numai că Ducele Galeazzo Sforza al Milanului venise în vizită la Lorenzo Magnificul dei Medici al Florenţei şi fusese găzduit în Palatul său din Via Larga! Aşa că, de unde avusese intenţia să-l umilească cu fastul Curţii, prestigiul politic al Florenţei a sporit în faţa sa, datorită ascendentului, fără posibilitate de rezistenţă, pe care l-a dobândit şi în acest fel Lorenzo.

Iar Galeazzo Sforza s'a grăbit atunci să reconfirme alianţa pentru care venise.

In acest amănunt istoric aflăm o confirmare a observaţiei cu privire la funcţia socială şi politică pe care a îndeplinit-o Arta în Renaştere. In lipsa unui ascendent politic real, (prin importanţă teritorială), sau militar (prin acte de recunoscută bravură), Suveranii sau stăpânii de fapt ai micilor State italiene, reduşi în cele mai multe cazuri la simplul rol de Condotieri, şi-au întemeiat şi menţinut prestigiul în faţa rivalilor şi a supuşilor, prin gloria Artei, care să le asigure o cât mai neîntrecută strălucire a Curţii. De aceea căutau să-i atragă la ei pe cât mai mulţi şi mai mari dintre artiştii, sau cărturarii vremii.

De aici a provenit emulaţia între Suveranii-ctitori ai Renaşterii; de aici dărnicia lor în a-şi preschimba bogăţiile pecuniare în bogăţii de artă; de aici strălucirea; şi, mai apoi, de aici decăderea acelor ilustre familii, în neputinţă de a se menţine la nivelul şi rangul marilor înaintaşi din vremea Renaşterii.

Revenind însă la vizita Ducelui Galeazzo Sforza la Florenţa, spre a face toate observaţiile pe care le poate sugera, se adaogă şi aceea că mărturisirea lui „de a nu mai fi văzut în Italia atâtea lucruri de artă", capătă cu atât mai mare semnificaţie, cu cât el însuş era un vestit colecţionar.

Se notează apoi că acea vizită avusese loc mai înainte ca Lorenzo să fi adăogat, el însuş, la colecţiile familiei Medici, imensele bogăţii de obiecte de artă, adunate apoi, în cei 23 de ani cât avea să mai fie şeful Casei sale şi prin care a reuşit cel puţin să îndoiască numărul celor strânse de tatăl său Piero şi de bunicul său Cosimo, la un loc.

Bine înţeles, cu vremea, o mare parte din aceste colecţii avea să se risipească, în deosebi cu prilejul diferitelor războae susţinute de Florentini şi începând chiar din secolul XVI.

Cu toate acestea: ceeace oferă astăzi Galeriile şi Muzeele Florenţei mai de valoare, ca tablouri, statui moderne şi antice, bronzuri, bijuterii şi, tot felul de exemplare ale Artelor minore, nu sunt altceva decât resturile colecţiilor familiei Medici.

Pasiunea de colecţionari de artă s'a perpetuat în ea, din ramură în ramură şi dela îndepărtatele ei obârşii, până la cei din urmă descendenţi. Fie că au fost oameni de Stat, ca bătrânul Cosimo „Pater Patriae", sau Papi ca Leon X, sau „tirani" ca Marele Duce Cosimo I, sau Regine ca Marie de Médicis, în cei treisute patruzeci şi trei de ani cât le-a dăinuit Dinastia, Medici-i n'au pierdut niciodată această notă distinctivă a familiei lor (19).

Intrucât toate constatările de mai sus se referă în deosebi la înfăţişarea pe care o aveau apartamentele intime ale personagiilor pe care le-am evocat, este poate instructiv să se întregească aceste constatări cu altele, referitoare la aspectul pe care-l aveau marile săli ale noilor palate din Renaştere.

In primul rând, se notează că nevoia de artă era atât de viu simţită şi în legătură cu decorarea cât mai bogată a acestora, încât pereţii lor interiori erau acoperiţi, pe suprafeţe vaste, cu tapiserii şi foarte rar erau pictate în afresc, fiind vorba de sălile apartamentelor de locuit, nu de acelea rezervate solemnităţilor publice.

Tapiseriile, ţesute în acest scop, după desenele pictorilor anume puşi la aceasta, reprezentau tot felul de scene,

istorice sau mitologice, căci ele căutau să imite, uneori chiar coloristic, pictura.

De aceea erau atâta de scumpe, încât uneori se împrumutau dela Curte la Curte, cu prilejul festivităţilor mai însemnate, deşi pe acea vreme nici un Suveran ori Senior, cât de modest, n'ar fi înţeles să evite cele mai importante cheltueli pentru asemenea exhibiţii.

Tapiseriile erau confecţionate uneori din „raso" (atlaz), sau din stofe „brocart"; dar cele scumpe erau „gli arazzi", adică cele de Arras (oraşul din Nordul Franţei, în Artois), sau cele de Flandra, deşi, cu începere chiar din sec. XV, acestea se puteau fabrica şi în Italia, uneori însă de către meşteri flamanzi anume aduşi.

In Palatul Marchizilor d'Este dela Ferrara, spre exemplu, se păstrau pe vremea Parisinei Malatesta (în prima jumătate a sec. XV), închise în dulapuri anume, cel puţin trei sute de asemenea tapiserii de Arras, în motivele decorative ale cărora predominau animalele, sau florile. Ele erau ţesute din fir de aur şi din cea mai fină mătase. (Se notează că frumuseţea şi preţul lor, contrastau — ca totul în Renaştere — cu necurăţenia proverbială a zidurilor, pe care acele tapiserii nu erau întinse, bine înţeles, decât la marile ocazii) ([20]).

La Veneţia apoi, se confecţionau vestitele „coridori" (adică: „cuori d'oro", „inimi de aur"), care constau din pielării aurite, cu arabescuri în aur şi argint, pentru îmbrăcat partea de jos a pereţilor. Asemenea tapiserii se aduceau însă din Spania, dela Cordova în deosebi.

Fiind vorba, înfine, de luxul camerelor de dormit, se adaogă amănuntul că acesta se reducea aproape exclusiv la draperiile baldachinelor dela paturi, care se numeau „sparvieri da lecto", întrucât semănau cu aripile larg deschise ale unui vultur ([21]).

Picturile în afresc de pe ziduri, în tencuiala proaspătă „a fresco", erau în special rezervate „loggi"-lor exterioare, sau marilor săli de festivităţi, dată fiind excepţionala lor rezistenţă.

Comandarea acestor afrescuri de către Suverani pictorilor, se făcea la anumite date memorabile din viaţa Curţii, precum erau nunţile, botezurile, recepţiile imperiale, sau marile victorii.

Se aminteşte astfel că deoarece Florentinii scăpaseră la un moment dat de „tirania" familiei Medici, au decretat de-

corarea unei noi săli în Palatul Vechi al Comunei, pentru adunările Marelui Consiliu.

In acest scop l-au angajat pe Leonardo da Vinci, pe tânărul Michelangelo, pe Giuliano da Sangallo şi pe Baccio d'Agnolo. Afrescul rezervat lui Leonardo avea să înfăţişeze Bătălia dela Anghiari; dar el n'a executat, ca de obicei, decât „cartonul", adică desenul în mărime naturală.

Afrescul de pe zidul din faţă îi fusese rezervat lui Michelangelo; dar nici el n'a executat până în cele din urmă lucrarea, fie din cauza aceleiaş tendinţe de-a nu duce la bun sfârşit multe din cele începute, fie din cauza — mai puţin determinantă — a unui conflict pe care l-a avut între timp cu Leonardo ([22]).

Astfel se face că Pictura Renaşterii n'a avut prilejul să confrunte, în aceeaş sală a Palatului Florenţei lor, încumetarea celor doi giganţi.

Florentinii n'au renunţat totuş la acea iniţiativă. Căci lucrările pentru amenajarea sălii au fost desăvârşite de alţi artişti (printre care Pollajuolo), astfel că în primăvara anului 1496, Savonarola, noul „tiran" al Florenţei, putea să ţină acolo un hotărîtor discurs pentru destinele noului Stat al Florenţei ([23]).

In schimb, Leonardo da Vinci, stabilit într'acestea la Curtea din Milano, va avea ocazia să organizeze, printre altele, festivitatea nunţii lui Lodovico il Moro cu Beatrice d'Este (1490), cu care prilej fuseseră atraşi la Milano câţi pictori mai de seamă se aflaseră liberi, spre a zugrăvi în afrescuri o „loggia", în care să fie înfăţişate principalele fapte de arme ale lui Francesco Sforza, unchiul lui Lodovico ([24]).

Prin amănuntele pe care le-am relatat, în legătură cu ceeace am denumit arta împodobirii unui apartament, s'a putut verifica, printr'un aspect nou, în ce fel s'a proiectat în afară nevoia de înfrumuseţare, pe care au simţit-o, atât de sincer, exponenţii cei mai autorizaţi ai Renaşterii.

Dacă ar fi să considerăm drept superficială, sau, cel mult, exclusiv datorită orgoliului, pasiunea acestora de-a se înconjura de cele mai variate realizări ale Artelor, nu ne-am putea lămuri motivul pentru care au acumulat adesea asemenea dovezi ale celor mai variate Arte şi în spaţiul restrâns în care se desfăşura, în cea mai reculeasă intimitate, numai existenţa lor pasională.

Constatarea îi salvează de învinuirea unei vanităţi de rând; şi îi înobilează, încă odată, prin ceeace a rămas marea şi constanta lor pasiune: adică semnul Artei.

Cele mai de seamă personalităţi ale secolului primei Renaşteri, dela un Marsilio Ficino la L. B. Alberti, obişnuiau să se bucure cu adevărată emoţie de frumuseţea care-i împresura acum pe oameni, fie că acea frumuseţe ar fi provenit dela Dumnezeu, sau dela ceilalţi semeni.

Locuinţele lor se luminaseră, devenind adevărata expresie a elanului pentru viaţă şi pentru Artă.

Palatele încetaseră de a mai fi fortăreţele sumbre de odinioară, ca în Florenţa cu Guelfi şi Ghibelini din timpul lui Dante; ele se iluminau acum prin faţade elegante şi lineare, ca aceea desenată de acelaş Alberti pentru palatul familiei Rucellai.

Înăuntru, încăperile întunecate şi inexpresive, luaseră înfăţişarea, pe care am văzut-o, a unor vaste şi elegante saloane.

Frumuseţea împodobeşte şi înobilează, însfârşit, viaţa. Ea este pretinsă oriunde şi oriunde este prezentă: în dependinţe, ca şi în biserici; în timp de pace, ca şi la război.

„Gâtul unei chitare, scoarţele unui catastif de negustor, mânierul unei arme de luptă, o scobitoare, un nasture, o literă uncială, o literă de tipografie; cu un cuvânt, obiectul cel mai umil, constituie o operă de artă" ([25]).

BIBLIOGRAFIE

1. Alessandro Luzio, **La Mostra iconografica gonzaghesca di Mantova,** în **La Nuova Antologia,** 1 giugno 1939, fasc. 156, pp. 317—321.
2. Detalii în legătură cu Palatul dela Urbino şi cu acel „studio", în Robert de la Sizeranne, **Le Vertueux Condottière: Federico de Montefeltro Duc d'Urbin,** Paris, Hachette, [1927], pp. 233—234.
3. Titina Strano, **Isabella d'Este Marchesa di Mantova,** Milano, Ceschina, 1938, pp. 55—57.
4. Vesco Restori, **Mantova artistica sotto forma di guida,** Mantova, Peroni, 1937, p. 36.
5. Al. Luzio, **Il Sacco, etc.,** p. 168.
6. **Ibid.,** p. 171.
7. **Ibid.,** pp. 161 şi urm.
8. **Ibid.,** p. 171; cfr. şi M. Minghetti, **La donna italiana nelle Belle Arti al secolo XV e XVI,** în **La Nuova Antologia,** giugno 1877, pp. 15—17.
9. Raffaelle Ciampini, I **Gonzaga,** Firenze, Nemi, [1933], p. 29.
10. Nino Giannantoni, **Il Palazzo Ducale di Mantova,** Roma, Libreria dello Stato, 1929, p. 63.
11. Al. Luzio—R. Renier, **Il lusso, etc.,** vol. III, pp. 271—274.
12. Al. Luzio—R. Renier, **Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi di Isabella d'Este,** în **La Nuova Antologia,** agosto 1861, vol. XXXIV, pp. 137—146.
13. Al. Luzio, **Il Sacco, etc.,** pp. 161 şi urm.
14. Alessandro Luzio, **La Mostra iconografica gonzaghesca, etc., cit.,** pp. 317—321.
15. Nino Giannantoni, **op. cit.,** p. 33.
16. Al. Luzio, **I precettori di Isabella d'Este.** Nozze Renier—Camposstrini, Ancona, G. Marelli, 1887, pp. 31—32.
17. M. Minghetti, **op. cit.,** pp. 14—15.
18. Invocate de G. F. Young, I **Medici,** trad. ital., Firenze, Salani, [1935], vol. I, p. 212.
19. **Ibid.,** pp. 150—151.
20. Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 159.
21. Al. Luzio—Renier, **Il lusso, etc.,** vol. III, pp. 281—285.
22. R. Marcolongo, **Leonardo da Vinci,** Milano, Hoepli, 1939, p. 67.
23. P. Misciatelli, **Savonarola,** Milano, Alpes, f. a., p. 121.

24. Al. Luzio — R. Renier, **Delle relazioni d'Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza,** Milano, Bertolotti, 1890, pp. 13, 17.
25. Philippe Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. I, pp. 59—60.

CAPITOLUL AL CINCILEA

ARTA GRĂDINILOR

SUMAR. — Raportul dintre Natura Italiei şi grădini (p. 121); vilele şi Senioriile în Renaştere (p. 122); exemplul Estensi-lor dela Ferrara (p. 123); vilele de la Genova (p. 124); dela Roma (p. 124); şi aceea a lui Matei Corvinul dela Buda (p. 125) Grădina Palatului Medici-lor dela Florenţa (p. 125); grădina dela San Marco (p. 126); vilele Medici-lor în împrejurimile Florenţei: la Careggi (p. 130); la Fiesole (p. 132); la Petraia (p. 132); la Poggio a Caiano (p. 133); la Cafaggiolo (p. 133). In refugiul dela Camaldoli, prin Disputationes ale lui Landino (p. 134); Reflexele literare: cu anticipaţie în operele lui Boccaccio (p. 135); Lorenzo de' Medici (p. 136); apoi: ale lui Angelo Poliziano (p. 136); Pico della Mirandola (p. 137); L. Ariosto (p. 137); M. M. Boiardo (p. 138); Tito şi Ercole Strozzi (p. 139); Panfilo Sasso (p. 139); Antonio Fregoso (p. 139); G. Pontano (p. 139); I. Sannazzaro (p. 140); Francesco Colonna (p. 141). Prima grădină „de artă" (p. 141); şi primele grădini botanice (p. 142). De aci o consecinţă pentru Pictură: fondul tablourilor şi peisagiile naturale (p. 142); Arhitectura vegetală în tratatul lui L. B. Alberti (p. 142). Concluzii (p. 142).

In satele şi târgurile mai mici ale Italiei, aproape nu sunt grădini. Se văd foarte rar florile. Deoarece, cu ultima casă a târgului sau a satului, începe grădina tuturor, care este câmpul.

Intre o localitate şi alta, se perindă în Italia casele de ţară, sau „vilele", cum li se spune acolo din Antichitate; ele sunt pretutindeni, tocmai pentru a schimba semănăturile şi pomii într'o nesfârşită perindare de grădini, cultivate cu artă şi rodnicie.

In grădinile Italiei domină vegetaţia mare, permanentă, adânc înrădăcinată. Florile sunt în desfăşurarea lor, numai detaliul coloristic al acelor complexe compoziţii vegetale.

De aceea grădinile naturale ale Italiei au nevoe de

perspective ample şi de orizontul întregului cer. Când fondul cerului nu le ajunge, îl prelungesc în albastrul mărilor.

Unde nu este marea şi nu sunt lacurile, s'au creat, în mijlocul cel mai ascuns al grădinii, jocurile de apă ale fântânilor monumentale, spre a se răsfira întinderile acuatice în picături, care să asigure prezenţa apei vii între copacii şi florile grădinii.

Iată în ce fel se poate primi vorba, foarte mult folosită, că Italia este o totală şi permanentă grădină: în grădinile ei se regăsesc elementele de componenţă ale întregii sale configuraţii. Natura vegetală, arborescentă, se precizează în ele prin copacii care-i califică Flora, dela palmier la magnolia, dela chiparos la oleandru şi dela măslin la portocali. Natura floreală se defineşte prin tulipele şi garoafele cultivate pe câmp, alături de tuberoze, pe sub crengile de mimoză şi de glicină ale zidurilor din parcuri. Iar la aceste elemente ornamentale, se adaogă stânca şi colina, care formează terasele naturale de expunere a tuturor copacilor şi a tuturor florilor; se adaogă apa fântânilor şi a lacurilor artificiale; se adaogă cerul Italiei.

Dacă în vechea Grecie, Zeii stăteau pe Olimp şi unii din ei îşi aveau sanctuarele pe alte promontorii abrupte, Semii-Zeii lumii romane au trăit sub întruchipări de Fauni, de Satiri, de Sylvani şi de Nimfe, prin aceste grădini. De aceea Renaşterea le-a pus iar în cadrul lor natural simulacrele albe, spiritualizând astfel Natura prin prezenţa acestor Divinităţi şi adăogând o notă de cult păgân creştineştii reculegeri în mijlocul lumii de Paradis, cu izvoare, flori şi păsări.

Renaşterea a fost epoca de mari resurse sufleteşti, care a dat viaţă nouă şi grădinilor.

La cei vechi — gândul se opreşte o clipă în curtea interioară a unei case din Pompei — vegetaţia pătrundea în interiorul cel mai intim al arhitecturii, spre a face parte integrantă dintr'însa şi din viaţa celor ce locuiau casa.

In Renaştere s'a menţinut contactul acesta indisolubil cu Natura, dar raporturile s'au inversat: Arhitectura va deveni accesoriul Naturii. Şi vom avea, ca la Tivoli, sau ca în medalioanele lui Giulio Romano din vila de lângă Mantova, terasele, porticele, fântânile monumentale, scările şi nimfeele, prin care se va fixa noul stil al artei şi al arhitecturii grădinilor.

Această desfacere a casei înspre grădină şi, această continuare a Arhitecturii de piatră în mijlocul arhitecturii de frunze şi de flori, precizează, deopotrivă, tendinţa de expansiune a Omului nou al Renaşterii în largul mediului înconjurător, invazia lui în Natură, prin cucerirea spaţiului care să-i încapă toată exuberanţa persoanei fizice şi toată plenitudinea sufletului de nou cuceritor al lumii.

Acolo unde clima nu permitea o continuă rămânere sub bolta de umbră verde a copacilor din parcuri, arta pictorilor îi va veni în ajutor: aşa a făcut Leonardo da Vinci „invenţia" copacilor împletiţi de pe tavanul boltit al sălii „delle asse" din Palatul Sforzesc dela Milano, spre „a supune" încă odată Natura geniului său.

Este drept că în Italia, pe lângă Natura care a condiţionat acest contact direct dintre ea şi Om, sau pe lângă cerul de ţară mediteraniană, care s'a deschis senin deasupra capului acestui Om, încă din cele mai vechi timpuri ale Evului Mediu, Natura a fost indicată drept un refugiu împotriva calamităţilor pe care le reprezentau, prin contagiune, aglomerările umane de prin târguri şi cetăţi.

Cu mult înainte de scena D e c a m e r o n u l u i, nenumăraţi erau Italienii care să-şi aibă de fapt două reşedinţe: o casă, dacă nu un palat, în oraş; şi o vilă la ţară, deopotrivă de fastuos amenajată.

Odată cu Renaşterea, care a coincidat din punct de vedere istoric şi social cu alcătuirea Senioriilor (adică a „domniilor"), prin acumularea de mari averi latifundiare în patrimoniul unor anumite familii, această „artă a vilelor" a cunoscut pretutindeni o înflorire cu adevărat excepţională.

Aşa, iată ce vile posedau la un moment dat Estensi-i, în părţile Ferrarei (1): aproape de oraş, „cufundată în apele Padului", Vila dela Belvedere, amenajată de Alfonso I d'Este; „palatul" dela Belriguardo (deşi era o simplă „vilă de ţară"), cu locuri speciale de prins peşte, pe malurile aceleiaş ape; Mesola, mare domeniu de vânătoare şi de pescuit, în apropierea mării şi despre care va spune Torquato Tasso că are „Padul într'o parte şi alta, marea în faţă, împrejur zidurile şi înăuntru pădurile"; apoi: Consandoli, Medelana, Sabbioncello, Isola di Po, Copparo şi Comacchio. La Copparo trona pe o colină un adevărat palat (se numea „La Delizia di Copparo"), care-ar fi făcut singur mândria oricărui Senior şi a oricărui arhitect al Renaşterii. Dar, bine înţeles, era o simplă vilă de ţară.

Când Estensi-i s'au transplantat la Modena, au făcut să se construiască şi în acele părţi vile, ca aceea dela Sassuolo (cu grădini pe apă şi nimfee, demne de fastul Romei imperiale), dela Scandiano, „Il Confortino", „Rivalta, o grandioasă vilă ducală", „Deliciile" dela Mugnano şi dela Bellaria.

Dar în acele părţi ale Modenei stăpâniseră I Gonzaga, rămaşi celebri în Istorie prin ruinarea lor precipitată, tocmai din mania construcţiilor de acest fel.

Pe toate domeniile înălţaseră, într'adevăr, somptuoase palate, în loc de vile; la Tè (chiar lângă Mantova), la Montalta, la Rosega, la Marmirolo, la Gonzaga (localitatea de unde erau), la Spinosa, la Porto, la Marengo, la Revere, la Pietole (locul de naştere al lui Virgiliu), la Belfiore, la Poggioreale, la Governolo, la Goito, la Borgoforte, ca şi peste tot, pe unde aveau castele şi domenii. Palatul „Della Favorita", deşi la ţară, era singur el vrednic de reşedinţa unui mare Suveran. La intrarea în oraş posedau, asemeni, palatul dela Bosco Fontana, sau, pe Lacul Garda, vila dela Maderno. Faţada cu trei etaje şi turnuri a palatului Gonzaga din Colorno (o foarte obscură localitate), pe lângă scara monumentală dela intrare, număra peste optzeci de ferestre şi o adevărată galerie de statui pe frontoane. I Farnese l-au transformat apoi în vilă cu parc, făcând să treacă prin faţă apele torentului Parma (2).

Dela o vilă la alta, Seniorii se duceau în „cocchio" (trăsură), dar, mai ales, pe apă, folosind „bucentaurul": adevărate „vile" pe apă, ca cele romane, scufundate de vreme în Lacul Nemi de lângă Roma.

Să se reţină apoi amănuntul că toate aceste domenii, parcuri, vile şi palate, reprezentau averea materială şi artistică a numai două familii senioriale din Nordul Italiei şi că acelaş aspect se generalizase în aşa măsură, încât el poate fi surprins în oricare altă parte a Peninsulei.

La Genova, de exemplu, sub terasele naturale ale Munţilor Liguriei, care coboară în Golful Coastei de Azur, arta lui Dumnezeu şi a Renaşterii au colaborat, pentru înfrumuseţarea unei vile ca aceea a familiei Dogelui Doria, aşa zisul „Palat al Principelui", în care au admirat cu atâta sinceritate Romanticii fântâna lui Neptun (3).

Dintre grădinile Romei şi ale împrejurimilor sale de pe „Castele", se face amintită, pentru motive literare, aceea a Umanistului Panormita, care a servit drept cadru celei

de a tria „cărţi" a tratatului filozofic Despre Voluptate al lui Lorenzo Valla, una din cele mai expresive opere ale întrgii Renaşteri.

Entuziasmul pentru asemenea construcţii arhitectonice şi vegetale se răspândise însă curând chiar şi dincolo de marginile Italiei, astfel că Buda Regelui umanist Matei Corvinul se poate alătura exemplelor, întâmplătoare de altfel, invocat mai sus.

„Mati Corvinul, dornic de echilibru între lumea umană şi Natură, era un pătimaş Mecena al grădinilor. Avea grădini la Buda, sub Palatul Regal şi peste Dunăre; apoi la Visegrád, la Komárom, la Posonio, ca şi la Viena. Avea apoi cetele de vânătoare în Munţii Budei şi la Tata.

„Cu grădinile sale a stabilit un compromis între Arta grădinilor italiene şi posibilităţile florei din Ungaria. Fie la picioarele Palatului său din Buda, fie la Visegrád, înclinarea trenului făcuse posibile sistemele de grădini, care s'au afimat chiar şi în Italia mai târziu, în secolul XVI: cu planuri în terase şi esplanade cu „belvedere".

„Mati a căutat perspectivele cu intenţie. Grădinile sale erau împodobite cu vile, cu „pergole", cu fântâni ţâşnitoare şi cu statui. Plimbări, baluri, serbări şi jocuri de Curte, concerte, vânători şi „simpozii", se dădeau într'una acolo, cu o bogată varietate" (4).

Dar, întorcându-ne în Italia, vom constata supremaţia Florenţei şi din acest punct de vedere, asupra celorlalte oraşe; adică supremaţia ei în a şti să spiritualizeze Natura, să realizeze efectiv contactul dintre cea vegetală şi Natura umană.

Mai întâi să precizăm însă aspectele în sine, ale acestei Arte a grădinilor, la Florenţa. Iată: grădina Palatului Medici — şi se relatează (5) — era celebră pentru sculpturile vegetale care se admirau într'însa. Adică se vedeau acolo statui de oameni, cerbi, elefanţi, câini, berbeci, sau chiar corăbii cu pânzele desfăcute, sculptate în vegetaţia grădinii. Printre acele sculpturi, apa fântânilor se odihnea în marile havuzuri de granit, împodobite cu statuile de piatră ale lui Donatello (Juditha, de exemplu), cu statuile antice de curând desgropate, sau cu diferitele bronzuri, deasemeni antice, adaptate la alte fântâni. Iar asupra acestei grădini, în ritmul arcadelor, în locul obişnuitelor pavilioane, se deschidea o „loggia".

„In grădina mânăstirii San Marco dela Florenţa — a precizat de curând, într'un studiu special, Enrico Barfucci (6), punând în valoare marea importanţă a acestei grădini pentru Arta, Cultura şi Filozofia Renaşterii la Florenţa — se rezumă idealul de Mecena al lui Lorenzo dei Medici".

Ceeace era biblioteca acestuia pentru mişcarea intelectuală, i-a fost grădina pentru sculptori şi arhitecţi. Intrucât, pe aleile acelei grădini se înşirau, ca într'un muzeu natural, operele de artă ale Antichităţii, expuse drept tot atâtea modele.

Grădina se afla la capătul străzii pe care construise Cosimo palatul familiei, în imediata apropiere a mânăstirii închinată Sfântului Marc, în care avea să fie stareţ, pe vremea lui Lorenzo, Savonarola şi pe care, după ce îi pictase chiliile Beato Angelico, o refăcuse arhitectul Michelozzi, cu banii şi grija aceluiaş Cosimo.

In dorinţa de-a ajuta la desăvârşirea talentului artiştilor prin studiul direct al modelelor antice, acesta, drept unul din cei dintâi „pedagogi" ai Renaşterii, a hotărît să concentreze într'un adevărat muzeu în aer liber, cât mai multe din acele opere, pe care să le supună observaţiei artiştilor.

O asemenea iniţiativă putea echivala cu aceea luată în favoarea Academiei Platonice, în ce priveşte programul intelectual; iar ceeace a fost Marsilio Ficino pentru Academie, a fost Donatello pentru colecţia de antichităţi clasice, pe care Cosimo avea să le lase moştenire, în acest scop, fiului său Piero şi nepotului său Lorenzo (7).

De subliniat însă, principial, este faptul că n'a închis cu teamă şi egoism, aceste preţioase opere, (preţioase în special atunci, când abia fuseseră descoperite); ci le-a făcut să retrăiască în văzul şi sufletul tuturor, pe sub porticele şi de-a-lungul aleilor grădinii, care era a lui Cosimo, sau, mai apoi, a lui Lorenzo; dar care era, în acelaş timp a întregii Florenţe.

Statuile înfloreau albe în mijlocul vegetaţiei şi recăpătau astfel funcţia pentru care fuseseră create iniţial. Printre ele se perindau grupurile de sculptori şi de umanişti, care discutau în acel cadru cele mai arzătoare probleme de actualitate.

Lorenzo a reluat iniţiativa şi, împreună cu el, în acea grădină a simţit şi a meditat adesea un poet ca Poliziano sau ca Luigi Pulci. Pe acolo s'a plimbat Marsilio Ficino cel bătrân, discutând cu tânărul Lorenzo şi cu Pico della Mirandola. Acolo se odihnea de osteneala atelierului Andrea del Verrocchio, în vreme ce-şi învăţa discipolii, printre care erau Perugino sau Leonardo.

In acea grădină au învăţat să se apropie de marile secrete ale Artei şi Ghirlandajo, şi Filippino şi Pollajuolo.

Lorenzo îi admitea în acea grădină-atelier pe toţi cei ce „dovedeau aptitudini speciale şi pasiune", în scopul de-a studia Sculptura antică, colecţionată de el, cu orice sacrificii materiale, de pretutindeni.

Intr'o casă din apropiere deschisese cu vremea şi o şcoală pentru pictori.

Din acel mediu de „artă în natură", toţi artiştii se adunau apoi în palatul din Via Larga, pentru ca acolo, în chiar casa stăpânului şi în prezenţa lui, împreună, să-şi continue discuţiile şi studiile.

„Grădina dela San Marco, o strâns astfel în jurul lui Lorenzo o societate de tineri, atraşi de onoarea de a fi oaspeţii celui mai de seamă concetăţean şi de prestigiul acelui învăţământ liber, în care inspiraţia este factorul dominant" (8).

Prin acea „şcoală" au trecut, numai dintre artiştii celebri, Leonardo da Vinci, Sansovino, Verrocchio şi Michelangelo.

„Ca şi grădinarul pământului — continuă Barfucci observaţiile sale — Lorenzo dădea statuilor şi fragmentelor arhitectonice din acea grădină, elementele ideale ale fecundării: cuvântul cald şi inspirat, credinţa în Frumos, exemplul doctrinei şi al creaţiilor sale poetice...".

Aşa s'a manifestat adevărata „politică" de Artă şi de Cultură a acestui neîntrecut promotor al Renaşterii florentine.

Grădinei dela San Marco îi atribuie Roscoe mai ales şi „mai presus decât oricărei alte împrejurări", „rapidele şi minunatele progrese făcute în Artele plastice spre finele secolului XV şi care, dela Florenţa, s'au extins rând pe rând în tot restul Europei" (9).

Această grădină a fost deci cel dintâi muzeu al lumii moderne.

După cum s'a spus, de ea se leagă începuturile formării lui Michelangelo; căci în Muzeul Casei Buonarroti din Florenţa se păstrează până azi basorelieful de marmoră, executat de artist pe când avea 18 ani (către 1492), în grădina dela San Marco. Acest basorelief reprezintă lupta Centaurilor cu

Lapiţii, iar predilecţia iniţială pentru un asemenea subiect şi pentru acele întruchipări semi-umane şi semi-bestiale, denotă din partea tânărului Michelangelo, o foarte semnificativă înclinare.

Atâta numai că marmora în care şi-a realizat predilecţia, i-a fost oferită de Lorenzo, în acea grădină; iar îndemnul în ce priveşte atmosfera eroică şi mitologică a subiectului tratat, pare a-i fi venit dela prietenul acestuia, poetul umanist Poliziano.

Compoziţia în care nu intervine alt element decât contorsiunea corpului omenesc, se resimte de retorica unor atitudini căutate, dar care nu izbuteşte să întunece admiraţia pentru prematura virtuozitate a artistului. Atare admiraţie nu se opreşte decât, cel mult, în faţa constatării că fiecare dintre acele corpuri umane, ar putea constitui pretextul unei definitive admiraţii parţiale; iar totalul acestora, nu poate merge decât spre un superlativ de nediscutată admiraţie.

Iată desigur cel mai impresionant rezultat pentru creaţia unui artist, al cărui suflet s'a deschis la frumuseţea Artei, dela început, între aleile cu statui, fântâni, chiparoşi şi filozofi, din grădina lui Cosimo şi a lui Lorenzo.

In ea s'a definit, asemeni, pasiunea pentru Artă şi Natură în sufletul lui Leonardo da Vinci: ale celor mai puternice personalităţi, aşa dar, prin care s'a mărturisit (şi desigur nu numai artistic) Renaşterea ([10]). „Grădina era deosebit de potrivită cu volubilitatea lui Leonardo. Ea era un vast câmp de experienţe, în care nerăbdătorul geniu se simţea îndemnat în înclinările sale, atras de gustul de a-şi arăta puterile prin còpii, schiţe şi victorioase creaţii" ([11]).

Acolo, sub semnul binevoitoarei ospitalităţi a conducătorului acelei „Academii" (aflat de Lorenzo în persoana unui Bertoldo di Giovanni, şcolarul lui Donatello şi ajuns cu vremea cel mai ascultat sfetnic al stăpânului în materie de Artă), în acea grădină a discutat Leonardo cu pictorii mai în vârstă, cu sculptorii şi cu muzicanţii, formându-se în multiplele direcţii ale neîntrecutei sale genialităţi. Acolo, sub influenţa directă a acelor opere şi a prezenţei lui Verrocchio, sau a lui Bertoldo, „s'a visat Leonardo şi sculptor" ([12]). Mai apoi, numai cu vremea se va putea sustrage obsesiei acelor modele,spre a se adresa direct Naturii şi a surprinde „lirismul creaturilor vii".

Oarecum decăzută după Donatello şi după Verrocchio, Sculptura Florenţei şi, cu ea a Renaşterii, avea să se re-

10

facă în acea „şcoală“ în aer liber, mai ales după 1490, în acel fel. Iar un prim rezultat va fi arta lui Michelangelo, deprins, dela început, să ia contact cu o lume nouă, „căreia avea să-i acorde apoi totdeauna o evidentă preferinţă, chiar pictând Capela Sixtină: adică Sculptura“ (13).

Dus în acea grădină de bunul său prieten Granacci, Michelangelo nu s'a mai îndreptat de atunci spre nici un alt atelier, nici chiar spre acela al lui Ghirlandajo, unde-l angajase tatăl său; „ci, toată ziua, ca în cea mai bună şcoală pentru o astfel de îndeletnicire, a stat acolo, găsindu-şi de lucru“, adică în acea grădină.

In semn de rară preţuire, Lorenzo îi dăduse o cheie a ei, pe când Michelangelo avea numai 15 ani.

Astfel că de timpuriu adolescentul trebuia să-i rămână dator acelui mediu, dominat de Umaniştii Curţii florentine (prin Lorenzo însuş, prin Poliziano, Pico sau Ficino), cu iniţierea în secretele Clasicismului, de sub a cărui înrâurire se va sustrage, în parte, numai atunci când arta i se va dramatiza, ca şi a lui Torquato Tasso, prin reapropierea de Creştinism.

Iată în ce fel grădina dela San Marco apare drept „apoteoza mecenatismului lui Lorenzo Magnificul“ (14). Căci ea este de fapt „manifestarea cea mai activă a acestui mecenatism şi aceea care exprimă mai bine, pe teren spiritual, geniul inovator şi anticipator al genialului ctitor“.

El ţinea nespus la grădina aceasta, sau „orto“, cum obişnuia să-i spună. Şi nu trecea nimeni, „care se pricepea“, prin oraşul său, căruia să nu i-o prezinte (15). Fiind odată în altă parte, i-l recomanda astfel fiului său pe un oaspete, cu aceste cuvinte: „...Imi face impresia că este un om care se pricepe şi că-i face plăcere să vadă antichităţi. Ţin să i le arăţi pe toate cele din grădină“, ca şi pe cele din „scriptoio“, adică din odaia de lucru a Palatului său din Via Larga. „S'ar putea spune că bătrânul Cosimo — adaogă la această mărturie Bargellini — trăia în casă; fiul său Piero în Palat, iar Lorenzo, nepotul, în grădină“.

Faptul defineşte însăş personalitatea, viaţa şi opera acestui factor determinant al destinelor hotărîtoare ale Renaşterii la Florenţa şi pretutindeni.

Dar pe lângă grădinile medicee din oraş, iată-le, confundate cu însăş Istoria Umanismului şi a Filozofiei, pe cele din toate împrejurimile Florenţei.

Iată parcul şi vila dela Careggi.

„Atunci când bătrânul Cosimo îşi taie via dela Careggi — relatează un document citat de Philippe Monnier (16) — îl chiamă la el pe tânărul Marsilio Ficino, care-i citeşte din Platon şi îi cântă din liră... Sub aceiaşi copaci dela Careggi, Lorenzo şi Marsilio discută despre fericirea supremă... Pico della Mirandola şi Angelo Poliziano se duc împreună să-l viziteze la Fiesole pe canonicul Matteo Bosso, iar vorba acestui om cu moravuri de sfânt, îi încântă în aşa măsură, încât la întoarcere, fiind singuri, nu mai au nimic a-şi spune. Este vară. Soarele face ca Florenţa să fie de nesuferit. Bătrânul Cristoforo Landino s'a refugiat în răcoarea pădurilor dela Camaldoli. O seamă de prieteni urcă până acolo, dela Florenţa, ca să-l cerceteze, cu Lorenzo şi cu Giuliano dei Medici, cu Leon Battista Alberti în frunte. Şi atunci, cu toţii împreună, în jurul unui izvor, în frumuseţea munţilor şi în mirosul tare al brazilor, aduc jertfe voluptăţii sufleteşti, discutând despre viaţa activă, despre cea contemplativă şi despre adevărurile platonice...".

Intr'o atare comuniune spirituală, între aceşti oameni şi refugiul lor în Natură, s'a petrecut un mare fapt din noua Cultură şi Filozofie a lumii: Cosimo dei Medici i-a dat în 1462 aceluiaş tânăr filozof Marsilio Ficino, câteva din operile lui Platon de tradus şi vila dela Montevecchio a Careggi, „liniştit sacrariu de studii fecunde" (17).

In această vilă, căreia i-a spus „academie", căci aşa a spus Cicero vilei sale dela Tusculo şi Poggio Bracciolini celei dela Valdarnina, Ficino şi-a continuat meditaţiile de filozof şi studiile de filolog umanist.

Acolo a tradus P i m a n d r u l lui Mercurius Trismegistus, spre a i-l dedica apoi lui Cosimo (1463). Acolo s'a apucat de tradus în latineşte operele lui Platon, terminate între 1476—77. După cum tot acolo a început primele serii de reuniuni cu prietenii (primele începuturi ale Academiei Neoplatonice), sau a desăvârşit opera sa V i t a P l a t o n i s.

Cosimo, murind în 1466, Ficino apucase totuş să-i citească în vila dela Careggi o parte din aceste opere, la care Seniorul contribuise într'o atât de binefăcătoare măsură.

După moartea lui Cosimo şi chiar după aceea a lui Piero dei Medici, urmaşul acestora, Lorenzo, nu putea decât să consfinţească locul şi deprinderea, încă mai mult.

Ficino era acum bătrân, în apogeul maturităţii gândului şi a experienţelor sale.

De aceea — vom adăoga cu acelaş istoric al Renaşterii (18) — în parcul vilei dela Careggi, unde Ficino prezida acum „academia platonică", adunată de Lorenzo în 1474, spre a-l discuta, carte cu carte, pe marele şi nemuritorul maestru; sau prin grădinile Florenţei, „pretutindeni, amabila deprindere părea a traduce deplin în fapt acea comuniune admirabilă de viaţă, menită să întărească prieteniile strânse în mutuale învăţăminte, în savante conversaţii, în plăcute plimbări, fie în palatul din Via Larga, fie prin loggi-i, prin grădini, în aerul tare şi încintat al colinelor toscane".

Pe toţi îi înfrăţea acelaş ideal. „Filozoful, poetul, artistul, juristul, omul de Stat, îşi dădeau pe rând mâna, iar elementele variate ale Culturii lor, se amestecau, se împleteau, se confundau într'un acord, care dădea un fel de aer familiar tuturor operelor intelectuale dela finele secolului XV florentin".

Şi astfel, după cum Platon şi-a avut „academia" proprie între platanii grădinilor lui Academos, pe malurile Cefisului, Marsilio Ficino şi-a avut, asemeni, academia sa lângă pădurea de pini de la Montevecchio, pe malurile pârâului Terzolla (19), spre a se simţi cu adevărat acolo „pater platonicae familiae", în jurul căreia se strângeau ceilalţi admiratori comuni, ca nişte adevăraţi „academicieni".

Toţi Florentinii de seamă, muzicanţi, sculptori, Seniori, poeţi, sau, cu ei, toţi străinii în trecere prin oraşul lor, doreau să meargă la Careggi şi la Montevecchio. Iar dorinţa le era imediat împlinită.

In cele din urmă, Lorenzo a ţinut să moară tot în vila dela Careggi, nu în palatul său, cel puţin tot atât de celebru, din Florenţa.

Şi tot acolo, cu puţin mai înainte, avusese loc dramatica sa întrevedere cu Savonarola.

Magnificul simţea că în acea vilă ar fi putut să închidă ochii mai odihnit sufleteşte, înconjurat de poeţii şi de artiştii săi, de operele lor de artă şi de cărţile bibliotecii, pe care le adunaseră împreună.

„Plecaţi ieri din Florenţa — îi scria Poliziano odată lui Lorenzo (20) — am ajuns până la San Miniato cântând tot drumul; sau, câteodată, discutând despre cele sfinte, ca să nu uităm că eram în post".

Aşa se îndreptau Florentinii spre retragerea lor obişnuită

dela ţară, pe care o petreceau în vilele ce răsăreau dintre chiparoşi, măslini şi roze, la Careggi, la Poggio a Caiano, la Cafaggiolo, sau la Fiesole.

La jumătatea drumului dintre Florenţa şi Fiesole, mai înainte să însemne biserica dela San Domenico popasul de urcuş, pe o terasă care domină, deasupra drumului, toată vastitatea panoramei dintre valea Arnului — cu Florenţa la mijloc — şi valea, numai chiparoşi şi măslini, a Mugnone-lui, Cosimo Bătrânul îl pusese în anii 1458—61 pe arhitectul său Michelozzo, să-i construiască vila zisă Il Belcanto (Colţul cel frumos), sau Il Palagio di Fiesole (palatul dela Fiesole, faţă de cel din oraş), cunoscut astăzi sub numele de Villa Medici [21].

In ea stătea de preferinţă ilustrul nepot al lui Cosimo, adică Lorenzo, cu adunarea sa de poeţi şi de filozofi, dintre care nelipsiţi erau Poliziano şi Pico della Mirandola.

Iar grădina, în terase, a acestei vile, îi era descrisă în cele mai vii culori, în cele mai entuziaste cuvinte, de acelaş Poliziano prietenului său Ficino, spre a-i mărturisi bucuria rămânerii în acel loc de linişte şi de frumuseţi naturale, din care oraşul, în zarea cea mai apropiată, îşi arăta estompat monumentele şi realităţile.

Nu departe de terasele acestei vile se deschideau, asemeni, terasele cu grădini de flori şi de chiparoşi, cu alei şi jocuri de ape, ale vilei zisă azi Palmieri, în care tradiţia localizase acţiunea Decameronului.

Peste acest amănunt topografic nu trebue, desigur, trecut prea repede. Căci arta grădinilor din Renaştere îşi află antecedentele în cadrul natural al acestei celebre opere, concepută şi scrisă de un Florentin, cu aproape un secol mai devreme.

De altfel, colina fiesolană este aproape toată o grădină de vile, între care se aminteşte în treacăt aceea a Beatricei Portinari, sau, la Settignano, Vila Gamberaia şi, între chiparoşii dela Vincigliata, castelul şi vila de foarte recentă amintire dannunziană.

Tot în împrejurimile Florenţei, iată apoi altă vilă medicee: aceea dela Petraia [22], odinioară a familiei Brunelleschi şi apoi trecută tot pe seama familiei Medici, ca şi Villa di Castello, în care Tribolo a încercat pentru prima oară inovaţia grădinilor în terase; sau ca Vila dela Pratolino, pe malul lacului căreia a sculptat Giambologna statuia colosală a Munţilor Apenini.

Inspre Ombrone Pistoiese, la jumătatea drumului dintre Florenţa şi Pistoia, aceiaşi Medici aveau apoi, cu adevărat „paradisiacă", vila dela Poggio a Caiano [23], de sub Monte Albano, cu toată câmpia toscană jos, în ceaţa frunzelor verzi-albastre de măslin, străpunsă de verdele-negru al chiparoşilor.

Pe terasa colinei, înconjurată de parcuri cu alei seculare, pe sub care se scurg, tăcute, dar vii, apele pârâului Ombrone, a refăcut Giuliano da Sangallo în 1480—85 pentru acelaş Magnific Lorenzo, o veche vilă a familiei Strozzi, „cu aristocratică amploare şi cu o eleganţă simplă".

Ceeace fusese Careggi pentru Ficino, pe vremea lui Cosimo, se poate spune că a fost Poggio pentru Angelo Poliziano, pe vremea lui Lorenzo.

După întoarcerea Poetului din „exilul" voluntar dela Mantova şi odată instalat ca profesor de Elocvenţă la Universitatea Florenţei, el a stat mai mult în vilele medicee din împrejurimi, aceasta şi în calitate de preceptor al copiilor lui Lorenzo [24].

Acolo, în vila dela Poggio se pare că a compus în 1485, lecţia de deschidere (în versuri!), la „lectura" academică a Poemelor homerice, în care, pe lângă evocarea figurii lui Homer şi alte aluzii mitologice, făcea o sugestivă descriere a acelei vile.

Dar iată, însfârşit, spre Mugello şi Scarperia (în aceleaşi împrejurimi ale Florenţei), în chiar locurile de unde s'a tras obârşia Medici-lor, vila lor dela Cafaggiolo, cu aspectul robust de adevărată cetate cu metereze, pe care Michelozzo Michelozzi o restaurase în noul stil, din porunca lui Cosimo, drept predilect loc de reculegere şi viligiatură [25].

Aşa cum apare în una din cele şapte „lunette" ale flamandului Utens în Palatul familiei din oraş (au fost pictate mai târziu, prin 1599), vila aceasta păstrase către sfârşitul secolului XVI aspectul de castel medieval, cu zidurile masive de piatră, cu două turnuri pentru metereze şi cu ferestre puţine.

Drept singur element mai înveselitor, în dreapta zidurilor de împrejmuire ale grădinii, se distinge coroana desfăcută a unui pin. Spre intrare conduce o alee aliniată de chiparoşi. Insă ceeace constituie marea atracţie a locului, sunt colinele înconjurătoare. Prin valea lor, se întrevăd cele mai înviorătoare aurore şi cele mai melancolice apusuri. Jur-

împrejur se scaldă lumina soarelui în aerul împrospătat de îmbelşugata şi perpetua vegetaţie a Toscanei, la ţară.

Ce ar fi putut deveni în Arhitectura Renaşterii prezenţa elementului vegetal, se poate deduce şi din proectul acelui palat al familiei Medici Alla Crocetta, pe care îl realizase între 1455 şi 1534, Antonio da Sangallo, fratele lui Giuliano da Sangallo, pentru Giuliano dei Medici, Ducele de Nemours.

Construcţia era proectată „ca un imens complex de arhitecturi şi de grădini", trebuind să cuprindă suprafaţa unui întreg cartier din centrul Florenţei.

Dar I Medici aveau să ducă mai ales în afara oraşelor această adevărată pasiune pentru retragerea în calmul vilelor suburbane.

Ascultând de un asemenea îndemn, Cardinalul Giulio dei Medici, viitorul Papă Clement VII, îl va pune mai târziu pe Raffaello să-i construiască, ajutat de elevii săi, printre care Giulio Romano (acelaş care va avea apoi să construiască Vila del Tè la Mantova), o grandioasă vilă în împrejurimile Romei, sub Monte Mario, „demnă, prin somptuozitatea construcţiilor şi prin frumuseţea parcurilor, de Roma antică şi care a fost prima concepţie a unei vile moderne, înconjurată de grădini arhitectonice". Bine înţeles, proectul n'a putut fi adus la îndeplinire decât în mică parte. Astăzi se poate totuş deduce şi recunoaşte ce a putut însemna acea intenţie. Căci parcul şi Vila Madama nu sunt altceva decât amintirile unui asemenea grandios proect nerealizat.

Dar să ne întoarcem în împrejurimile Florenţei, spre a mai zăbovi o clipă în jurul vilei dela Cafaggiolo.

In această vilă a stat şi a lucrat cu mult îndemn Poliziano către 1477, ca preceptor al fiilor lui Lorenzo şi al prea-severei Clarice (26), până ce avea să-şi asigure el însuş o asemenea vilă pe colina dela Fiesole, „adevărat cuib de pace şi unde îl invita pe prietenul său Ficino să se bucure de răcoare şi să bea un pahar de vin bun. De acolo îl lua câteodată cu de-a-sila Pico della Mirandola, ca să-l ducă la masă la el, în vila dela Querceto" (27).

Dar iată, mai departe de Florenţa, locurile în care erau obişnuiţi să se retragă, spre a discuta peripatetic şi a trăi viaţa în deplinătatea tuturor bucuriilor ei, toţi Umaniştii, poeţi şi artişti, ai Florenţei lui Lorenzo.

Cristoforo Landino povesteşte, în introducerea la D i s p u-

t a t i o n e s C a m a l d u l e n s e s (adică: Discuţiile dela mânăstirea din Camaldoli), că, aflându-se împreună cu un frate al său la o vilă pe care o aveau în Casentino, în apropierea vestitului ermitaj dela Camaldoli, a aflat acolo un grup de iluştri Florentini, în frunte cu Lorenzo şi cu Giuliano dei Medici, alcătuit din nobili Alamanno Rinuccini, Pieto şi Donato Acciaiuoli, L. B. Alberti, ba şi bătrânul filozof Ficino.

După ce au fost primiţi şi sărbătoriţi de acei călugări, a doua zi au ţinut mai întâi să asculte sfânta slujbă, după care s'au urcat pe cel mai înalt vârf al acelui munte împădurit; şi acolo, unde au găsit copacii mai deşi şi unde copacul cel mai mare îşi întindea crengile deasupra unui pârâu cu apa mai limpede, s'au apucat să discute asupra fericirii celor studioşi, care pot să-şi adihnească sufletul în contemplarea „frumuseţilor fizice şi morale" (28).

Reflexele literare, care-au influenţat mult intensificarea plenerismului în Italia (şi aşa natura dela Romani, la templele Greciei Mari), sunt de căutat la Florenţa, înainte de Renaştere, în opere ca acelea ale lui Boccaccio şi nu numai în cadrul D e c a m e r o n u l u i, ci în toate operele minore ale acestui Toscan, ca L'A m e t o, L'A m o r o s a V i s i o n e, Il F i l o c o l o, etc., în care inspiraţia idilică este precumpănitoare.

De altfel, această „Literatură" va sta la baza desvoltării genului pastoral şi arcadic, pe care tot mai acum Renaşterea, prin Poliziano, Lorenzo sau J. Sannazzaro, autor al unei opere ca A r c a d i a, o va face atât de preţuită şi de populară în toate Literaturile moderne.

Din cultul pentru Natura „înflorită" şi din confuzia între pasiunea pentru frumosul descoperit de unde şi pasiunea erotică, schimbată în adevărat „amor floreal" (29), vor ieşi unele din cele mai răspândite balade ale lui Angelo Poliziano, celebrul liric al marelui secol florentin.

Cadrul B a l a d e i R o z e l o r, este o grădină: „...I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino / Di mezzo maggio in un verde giardino..".

O fată blondă îşi cântă bucuria de-a se plimba printre flori. Şi culege roze. Iar mirosul lor proaspăt îi umple inima de-o dornţă, „di dolce voglia e d'un piacer divino...". De aici, o serie de reflexii morale, cu roz în mână şi care se reduc de fapt la horaţianul „carpe diem".

In acelaş cadru natural trebue fixat deasemeni cel mai „primăvăratic" dintre „cântecele" lui Poliziano, acela care începe cu versul „Ben venga maggio e 'l gonfalon selvaggio" (30).

Aceeaş „confuzie panică" dintre „uman" şi „vegetal", derivată din pasiunea pentru viaţa în mijlocul Naturii, îi va inspira lui Poliziano şi ceeace este mai emoţionant în marea sa poemă Le Stanze per la Giostra. „Albă, pe fondul verde al pajiştei, în candidul ei veşmânt cu flori, într'o atitudine de graţie", rămâne în mintea oricui citeşte această operă, imagina Simonettei Cattaneo (31), ca în Primăvara şi ca în Naşterea Venerei ale lui Botticelli, executate câţiva ani mai târziu, sub aceleaşi auspicii: gustul şi predilecţiile lui Lorenzo.

Peste dansurile în formă de hore, pe care tinerii şi copilele Florenţei le ritmau cu ocazia vechilor serbări din luna Mai (Calendimaggio), „zbura cântecul rimat de acesta": „Però, donne gentil, giovani adorni, / Che vi state a cantare in questo loco, / Spendete lietamente i vostri giorni...".

Să nu se creadă însă că numai asemenea opere frivole, au meritul de-a fi asigurat legătura dintre Omul nou al Renaşterii şi viaţa Naturii. Căci iată cazul uneia din cele mai „serioase" opere ale lui Lorenzo, precum este poema sa filozofică (platonizantă) L'Altercazione (32).

Acţiunea se petrece către anii 1474, în Vila dela Careggi şi constă dintr'o discuţie între tânărul Lorenzo şi venerabilul său maestru Ficino, asupra fericirii omului în viaţă. „Scena — precizează V. Rossi — este situată într'o delicioasă vale din apropierea Florenţei, unde Lorenzo se oprise ca să discute cu păstorul Alfeo, dacă era de preferat viaţa de ţară, sau cea dela oraş".

Dar într'un identic cadru natural se desfăşoară şi acţiunea celor două poeme ale maturităţii poetice a lui Lorenzo, de care se leagă însăşi destinele Liricei italice în prima parte a Renaşterii: La Caccia col Falcone şi La Nencia da Barberino.

In această operă, realizată în octave, poetul „reface tonul poeziilor câmpeneşti, pe care le auzea cântate pe colinele dinspre Fiesole şi în dumbrăvile de stejar ale vilei sale, de pe malurile pârâului Ombrone", spre a creia această poemă de inspiraţie idilică, demnă de arta lui Teocrit (33).

Dar şi într'o poemă ca Ambra a aceluiaş poet-Suveran,

nu se constată decât tot rămânerea, cu voluptate, în cadrul Naturii locului, adică a împrejurimilor Florenţei. Aşa dar, în „acea" Natură, pe care o cerceta şi se permanentiza într'însa cu nespusă desfătare, cât îi permiteau gravele obligaţii politice din oraş. Ceva mai mult: Nimfa Ambra, de care se îndrăgostise Divinitatea fluvială a apei Ombrone şi pe care, de milă, Diana o schimbase într'o stâncă, nu era decât personificarea Vilei dela Poggio a Caiano.

La rândul său, Nimfa Ambra era însă îndrăgostită de păstorul Lauro, nume sub care se ascundea de fapt Lorenzo.

In felul acesta, Poetul şi Seniorul dădeau mărturie despre marea dragoste cu care se simţea legat de acele locuri şi de acea vilă.

Continuând evocarea operelor aceluiaş Lorenzo, Rossi surprinde, înfine, „o mireasmă agrestă de Campanie Toscană", care „depăşeşte şi risipeşte atmosfera de Literatură şi de „şcoală", în idila rustică pe care poetul şi-a intitulat-o Corinto (34).

Nu întâmplarea fixează, aşa dar, locul proeminent pe care-l ocupă realitatea înconjurătoare, legată de acest cadru idilic florentin, în opera poetică a lui Lorenzo.

Să nu se creadă, iarăş, că numai sensibilitatea poeţilor se dovedea mai activă în sensul acestei tendinţe. Căci iată cazul unui filozof ca Pico della Mirandola (35).

Intors dintr'un exil voit din Franţa, unde fugise de frica învinuirii că ar fi eretic, acesta s'a retras între colinele Florenţei (din vara anului 1488), unde, în tovărăşia lui Marsilio Ficino, putea „să-şi odihnească iar privirea pe şesul verde, brăzdat de Arno, pe cupolele şi pe turlele amicalei Florenţe".

In liniştea unei vile a terminat filozoful în vara anului următor, ocrotit de Lorenzo, opera sa Heptaplus, o bizarerie, desigur, a erudiţiei sale de expert ebraist, menită să explice întreaga cugetare şi toate Religiile prin Kabală.

Să ne depărtăm însă acum de Florenţa, pentru ca exemplele să asigure generalizarea.

Sus, la Ferrara, câteva decenii mai târziu, pasiunea pentru arta cultivării grădinilor, pe care o aplica, modest, într'o mică grădină a unei case de retragere, va pune stăpânire pe sufletul unui poet ca Lodovico Ariosto.

„In grijile pentru grădină — va spune fiul său mai apoi (36) — se purta la fel ca şi în arta de-a face versuri, deoarece

nu lăsa nimic din ce planta mai mult de trei luni într'un loc... Se ducea de atâtea ori să le vadă cum răsăreau, încât, până la urmă, le rupea colţul".

Dar numele lui Ariosto poate evoca pentru noi unele constatări cu mult mai interesante pentru prezenţa Naturii, astfel concepută, chiar şi în producţia epică a Renaşterii.

Toată pasiunea acesteia pentru reîntoarcerea la Natură, în cadrul estetic al unei Naturi transfigurate prin Arta unei adevărate arhitecturi vegetale, cât şi tot exotismul care se va lega de această evadare în Natură, se regăsesc, literar, în descrierile „grădinilor vrăjite" ale Armidei, spre exemplu, din cele mai expresive opere literare ale Renaşterii: Poemele cavalereşti.

Şi în acelea ale lui Boiardo, şi în ale lui Ariosto, şi, mai târziu, în ale lui Tasso.

Pădurea, izvorul, grădinile vrăjite, devin cele mai admirate motive de inspiraţie în astfel de opere, urmând ca predilecţia pentru ele să se întâlnească cu inspiraţia arcadică-pastorală, din opere ca aceea a lui Sannazzaro, sau din dramele pastorale ale lui Tasso şi Guarini, sau ca descrierile „naturale", de un relief sensorial fără precedent, din lirica latină a meridionalului Pontano.

Dar antecedentele acestor aspecte şi ale acestor predilecţii, rămânând în cadrul poemelor cavalereşti, se identifică deopotrivă în opera lui Matteo Maria Boiardo, precursorul lui Ariosto.

In castelul său dela Scandiano, nu departe de Reggio Emilia, mai mult decât la Ferrara (deci, într'un palat-vilă şi la ţară), a trăit autorul poemei Orlando Innamorato, pe care a şi compus-o acolo.

Ca un reflex autentic al împrejurărilor în care şi-a scris opera, după cum singur declară (la începutul cântului V, din partea III), aceasta va fi „o grădină", cultivată cu o artă „simplă şi înăscută, care să nu strice frumuseţei Naturii mamă" ([37]). Intr'însa cititorul poate însă culege flori în voe, după placul său. Căci... „colti ho diversi fiori alla verdura/ Azuri (sic) e gialli e candidi e vermigli;/ Fatta ho di vaghe erbette una mistura,/ Garofani e viole e rose e zigli (sic):/ Traggasi avanti chi de odore ha cura,/ E ciò che più gli piace, quel se pigli...".

Din acest entuziasm pentru viaţa în mijlocul Naturii, se vor inspira apoi unele din cele mai sincere octave ale poemei lui Boiardo, din care se fac citate următoarele ver-

suri ([38]): „Già me trovai di maggio una mattina/ Intro un bel prato adorno d'ogni fiore,/ Sopra ad un colle, a lato alla marina/ Che tutta tremolava de splendore;/ E tra le rose de una verde spina/ Una donzella cantava de amore,/ Movendo sì suave la sua bocca,/ Che tal dolcezza ancor nel cor mi tocca..." (II, XIX, 1—2).

Dar tovărăşia unor poeţi ca Ariosto şi Boiardo, ca şi semnalarea lor în legătură cu părţile Ferrarei, pot justifica deopotrivă exemplul fraţilor Tito şi Ercole Strozzi (acesta din urmă poet), în legătură cu vila pe care o aveau la Ostellato, în împrejurimile acelui oraş ([39]).

Acolo l-au avut oaspete în 1502, pe vestitul literat venetian Pietro Bembo, renumit şi pentru frumuseţea-i fizică, pentru graţia manierelor sale, ori pentru versatilitatea inteligenţei şi pentru elocinţa-i neîntrecută.

In acea vilă se cunoscuse Bembo (şi lucrul ar însemna, desigur, prea puţin), cu Lucreţia Borgia, soţia Ducelui Alfonso d'Este. Ercole Strozzi, dacă nu mai mult, era confidentul celebrei Ducese, căci amândoi fraţii Strozzi, din nobila familie florentină, erau printre cei mai apreciaţi curteni ai lui Alfonso.

Aşa dar, în singurătatea unei vile i se înfăţişase Lucreţiei Borgia unul din cei mai faimoşi poeţi şi literaţi ai vremii, adică Pietro Bembo.

Iar dacă am trecut cu Ercole Strozzi în categoria poeţilor mai puţin cunoscuţi, numărul acestora poate impresiona totuşi, când este vorba de refacerea cadrului de care ne ocupăm; aşa că vom aminti, deopotrivă, exemplul unui poet ca Panfilo Sasso din Modena (1455—1527) (el trece drept unul din cei mai fecunzi sonetişti ai vremii, alături de vestitul Serafino Aquilano), care şi-a închis în vila dela Erbeto toată dorinţa de solitudine şi de reculegere ([40]); sau exemplul ([41]) poetului Antonio Fregoso din Genova, retras, după anii petrecuţi la Curtea lui Lodovico il Moro din Milano, în singurătatea vilei dela Culturano, ca să-şi perfecţioneze acolo opera, în meditaţie şi reculegere.

Din Nordul Peninsulei se poate apoi coborî, firește, în Sud, adică în acea regiune în care evadarea în Natură şi conviețuirea cu ea, se impunea, ca totdeauna acolo, şi pentru alte considerente.

Iată deci câteva exemple din această categorie:

Atunci când Pontano, om de Stat şi cel mai mare poet latin al Renaşterii, a pus la cale „academia" sa din Napoli

spre a nu lăsa Capitala Aragonezilor fără acel titlu de glorie, care s'o egaleze cu Roma Papilor şi cu Florenţa Medici-lor, a aflat cea mai largă încurajare din partea Regelui Alfonso. Intrunirile „academiei" pe care a organizat-o, aveau însă loc fie în casa lui Pontano din oraş, fie sub Porticus Antoniana (după numele său), fie în vila pe care o avea în golful de Napoli, pe malul mării, la Resina (42), sau la Antignano.

Vila din acest loc, personificată, întocmai ca în versurile lui Lorenzo Magnificul, apărea în următoarele hexametre ale poemei sale Lepidina (43): „...Ecce venit formosa, venit decus heroinon,/ Et myrtho dives, serpillisque inclyta virgo,/ Clara Thymo longeque etiam clarissima melle/ Antiniana..".

Marea pasiune a bătrânului poet, aceasta a fost: vila sa. In grădinile ei şi-a scris opera, care se şi resimte de această adevărată pasiune.

In saficele din culegerea intitulată Lyra, el invită aceeaş vilă, personificată într'o Nimfă, să celebreze împreună Primăvara şi frumuseţile golfului partenopeic, „chemând-o de prin grădinile şi tufele de trandafiri dela Posilippo, la dans cu alte Nimfe, pe malul mării...".

Atât de constant a fost la Pontano acest sentiment, încât el i-a revenit ca un motiv dominant în operă. Aşa s'a realizat însăş poema sa De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum (44), în care se manifestă şi tendinţa prozaică, „ştiinţifică", practică, a vremii, în legătură cu sfaturile pentru cultivarea cedrilor.

Dar, pentrucă suntem la Napoli cu Pontano, să nu omitem cazul lui Jacopo Sannazzaro (1456—1530).

Ca recunoştiinţă a credinţei acestuia, Regele Federico d'Aragona îi dăruise, drept poet al Curţii, o vilă la Mergellina, în acelaş golf, „ca un loc de suavă reculegere şi odihnă".

Spre a-şi urma Regele în exil, Sannazzaro va părăsi-o la un moment dat, mergând în Franţa. Dar apoi se va retrage din nou şi definitiv acolo, ca într'un binefăcător refugiu de melancolie şi linişte, bucuros să evite zgomotul oraşului acuma ocupat de Spanioli, cât şi fastul, atât de provocator, al acestora (45).

Acolo, în acea vilă dela Mergellina, şi-a scris Sannazzaro lirica sa latină (elegii şi epigrame), precum s'a consacrat acolo celor mai reconfortante studii.

De altfel, în unele compoziţii poetice ale sale, precum sunt două apreciate safice, se regăseşte entuziasmul pentru

acest loc de reculegere. Poetul evocă în ele „deliciile vilei dela Mergellina", spre care îi zbura gândul şi din Franţa, evocând icoana serbărilor pescăreşti de pe malul mării, sub colinele dela Posilippo.

Către bătrâneţe, Sannazzaro a şi pus să se zidească acolo, în grădina vilei, o capelă în care a fost îngropat, într'un bogat mauzoleu, în primăvara anului 1530. (Gabriele D'Annunzio îşi află astfel înaintaşii în Renaştere, din cele mai variate puncte de vedere).

Viaţa de ţară, în deplinătatea desfăşurării ei naturale, i-a sugerat lui Sannazzaro nu puţine episoade şi tablouri, din chiar capodopera sa L'Arcadia.

„Va fi fost nevoia de linişte — comentează Rossi (46) — după lunga larmă a războaelor şi a discordiilor; sau dorinţa de-a evita sterilele lupte politice; sau veleitatea imitativă a vechilor Romani; sau cerinţa de politică economică; sau moda şi snobismul, s'ar putea spune, ale unei societăţi aplecată la toate artificiile rafinate ale vieţii; sau din toate acestea câte puţin, sigur este că oamenii Renaşterii doreau aproape cu voluptate desfătarea, pacea, simplitatea vieţii câmpeneşti; astfel că, de îndată ce dădea în vară, se mutau bucuroşi din oraş, în vilele într'adins amenajate.

„Mare a fost succesul Arcadiei, care, prin ingenuitatea-i sentimentală şi idilică, satisfăcea tocmai această tendinţă".

Ca un ecou al trecerii accentuate pe care o are arta arhitecturii vegetale, se vor găsi, înfine, tot mai frecvente şi mai sugestive, descrierile de grădini în mai toate operele vremii.

Iată aşa, alături de celelalte, „romanul" în proză, foarte caracteristic şi extrem de elegant tipărit în 1499, al călugărului Francesco Colonna din Treviso, intitulat Hypnerotomachia Poliphili.

In el, printre altele, se citesc „nenumărate şi obositor de minuţioase descrieri de grădini pline de verdeaţă, de somptuoase arhitecturi, de arcuri, de palate, de grădini minunate şi de basoreliefuri" (47).

Aşa avea să se ajungă, în secolul XVI mai ales, la cele dintâi grădini mari de artă, „all'italiana", precum va fi aceea creată în 1539 de Niccolò Tribolo la Villa di Castello lângă Florenţa. După aceasta va urma apoi grădina din jurul Palatului Pitti tot dela Florenţa (Boboli), pentru ca apoi

„arta" să se răspândească în Franţa (Versailles) şi chiar în ţările germane (Viena)(48).

Datorită interesului crescând şi generalizat pentru Natura cultivată cu artă, i s'a atribuit Renaşterii italiene şi meritul de-a fi fost prima care să creeze grădinile botanice; deoarece, ascultând de acelaş îndemn de-a se singulariza faţă de semeni prin ceva nou şi „nemai văzut", stăpânii vilelor şi ai grădinilor rivalizau între ei prin raritatea plantelor.

Vestită era şi din acest punct de vedere grădina vilei Medicilor dela Careggi; sau, la începutul secolului XVI, acelaş lucru se spunea despre vila Cardinalului Trivulzio din împrejurimile Romei, nu departe de Tivoli(49).

In concluzie, se poate observa că transpunerile plastice din lumea vegetală, în care trăiau şi respirau simţul Artei şi în felul acesta, se regăsesc în mai toate fondurile tablourilor compuse de pictorii Renaşterii, dela Paradisul lui Beato Angelico, la Primăvara lui Botticelli, la care acest cadru natural, din accesoriu devine dominant, spre a sublinia sensualismul artistului, atât de convins identificat cu acela al unor poeţi prieteni, ca Poliziano sau Lorenzo.

Spre deosebire de ceeace se întâmplase mai înainte de secolul XV, în acesta s'a căutat a se stabili un nou raport între locuinţa omului şi grădină, între piatră şi copaci, printr'o „loggia" la nivel cu pământul şi care amintea funcţia similară a vilelor romane.

In tratatul său despre Arhitectură, Leon Battista Alberti, sub influenţa tratatelor din Antichitate, se ocupă şi de Arta grădinilor astfel concepute, dând indicaţii pentru porticele, grotele, fântânile, vasele de piatră, ornamentaţiile vegetale în formă de litere, înşirarea copacilor în alei, bolţile de plante agăţătoare pe colonade şi altele la fel.

El preconiza, totodată, să se reproducă prin lauri, prin cedri, sau prin varietăţi de conifere, tot felul de planuri arhitectonice, sau de arcuri şi de colonade, aşa cum se vede în Madona lui Mantegna dela Luvru.

Corespunzător orgoliului individului, care tindea a se pune cât mai mult în evidenţă, şi casa din Renaştere va tinde să ocupe culmea colinelor, sau chiar a munţilor, de unde să domine şesul şi marea(50).

Iată în ce fel se constată că nici Natura n'a scăpat grijei

de înfrumuseţare, din partea acelor pătimaşi adoratori ai Frumosului sub orice formă, care-au fost noii oameni ai Renaşterii italiene.

De atunci mai ales şi prin ei, a rămas, fără posibilitate de răspuns precis, o întrebare: unde sunt cele mai frumoase grădini ale Italiei?

La Belaggio sau la Cernobbio, pe Lacul de Como? Intre Rapallo şi Portofino, pe Rivieră? La San Remo? La Fiesole? La Tivoli? In parcul de roze al Vilei Sciarra? Sau la Gardone? La Capri? La Taormina?

Florile din toate celelalte grădini ale lumii, absorb în ele soarele. Grădinile Italiei, în care sunt flori, dar sunt mai ales chiparoşi, măslini, portocali şi mimoze, adună în cununa lor de frunze şi flori, tot cerul.

BIBLIOGRAFIE

1. Datele în Cesare Jacini, **Il viaggio del Po. Le Campagne,** II, Milano, Hoepli, f. a., p. 235.
2. **Ibid.,** p. 284.
3. **Ibid.,** p. 227.
4. Tiberio Kardos, **Mattia Corvino, Re umanista,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, dic. 1940, nr. 16, p. 841.
5. In Catalogul **Mostra Medicea,** Firenze, Tip. Marzocco, 1939 — XVII, p. 65.
6. Enrico Barfucci, **Il Giardino di San Marco,** în **Illustrazione Toscana 1940,** Firenze, ott. 1940, XIII, p. 3.
7. F. G. Fiori, **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], p. 386.
8. **Ibid.,** p. 4.
9. **Ibid.,** p. 7.
10. **Ibid.,** p. 9.
11. **Ibid.,** p. 13.
12. **Ibid.,** p. 14.
13. **Ibid.,** p. 32.
14. **Ibid.,** p. 42.
15. Piero Bargellini, **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], pp. 198—199.
16. In **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. II, pp. 92 şi urm.
17. V. Rossi, **Il Quattrocento,** Milano, Vallardi, 1933, ed. II, p. 322.
18. **Ibid.,** p. 327.
19. **Ibid.,** p. 328.
20. Textul în Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. II, p. 41.
21. Date şi ilustraţii, în vol. **Toscana,** Touring Club Italiano, Parte I, Milano, 1934, p. 161.
22. **Ibid.,** p. 164.
23. **Ibid.,** p. 168.
24. V. Rossi, **op. cit.,** p. 380.
25. Vol. **Toscana, cit.,** p. 190.
26. V. Rossi, **op. cit.,** p. 374.
27. **Ibid.,** p. 379.
28. F. G. Fiori, **op. cit.,** pp. 51 şi urm.
29. V. Rossi, **op. cit.,** p. 365.
30. **Ibid.,** p. 366.
31. **Ibid.,** p. 373.
32. Analizată în **ibid.,** p. 346.
33. **Ibid.,** p. 338.

34. **Ibid.,** p. 340.
35. Relatat în **ibid.,** p. 331.
36. Cesare Jacini, **op. cit.,** p. 104
37. V. Rossi, **op. cit.,** pp. 441, 456.
38. **Ibid.,** p. 457.
39. G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 212.
40. Amănuntul în V. Rossi, **op. cit.,** p. 547.
41. **Ibid.,** p. 537.
42. **Ibid.,** p. 472.
43. Citate în **ibid.,** p. 480.
44. **Ibid.,** p. 485.
45. **Ibid.,** pp. 512—514.
46. **Ibid.,** pp. 507 şi 510.
47. **Ibid.,** pp. 198—199.
48. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, Parte I, 1934, p. 138.
49. J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. II, p. 12.
50. Ugo Ojetti, **Bello e Brutto,** Milano, Treves, 1930, pp. 124 şi urm.

CAPITOLUL AL ŞASELEA

ARTA ÎNSCENĂRII UNEI FESTIVITĂŢI

SUMAR. — Raportul dintre Teatrul Renaşterii şi arta acestor festivităţi (p. 147); înscenarea banchetelor (p. 148); diferite scene, relatate de documentele vremii: la Veneţia, banchetul descris de Beatrice d'Este (p. 150); banchetele nupţiale dela Florenţa (p. 151); cele dela Roma (p. 152); dela Milano (p. 153); dela Ferrara (p. 154). Banchetele ca mijloc pentru deslănţuirea celor mai bestiale instincte; „vendetta" (p. 158); câteva exemple de cruzimi (p. 159); otrăvirile prin banchete (p. 159); „arta otrăvurilor"; reţete savante (p. 161); antidoturi (p. 161). Raportul dintre organizarea banchetelor şi reprezentaţiile teatrale (p. 162); La Favola d'Orfeo a lui Poliziano (p. 162). Eglogele recitative (p. 162); J. Sannazzaro (p. 163). Caracterul tradiţional al serbărilor populare, în deosebi la Florenţa (p. 163); cortegiile cu caracter burlesc (p. 164); la Roma (p. 165); dar şi la Florenţa (p. 166); „intrările" de Suverani, prilej de manifestări similare (p. 167); cortegiile de încoronare (p. 168). Concluzie: elitele intelectuale în societatea Renaşterii (p. 168); arta înscenării festivităţilor, menită să asigure legătura între aceasta şi mulţimile excluse dela Artă (p. 170).

După toate relatările cu privire la grija individuală de înfrumuseţare, spre satisfacerea acelei nobile pasiuni de Artă, menită să înobileze orgoliul şi vanitatea noului Om al Renaşterii, nu pot apare mai puţin sugestive acelea în care se vor colectiviza toate grijile de acest fel, în ceeace se poate denumi arta înscenării unei festivităţi.

Strălucirea serbărilor care se organizau în Renaştere, cu ocaziile cele mai felurite (care puteau fi: recepţiile, nunţile, vânătorile, victoriile, etc.), a rămas proverbială.

Se poate observa, dela început, că Teatrul Renaşterii, ca producţie literară propriu-zisă, a rămas în inferioritate faţă de arta aceasta a festivităţilor, întrucât inspiraţia a fost sufocată de accesoriile decorative.

Pe deoparte acest exces, iar pe de altă parte succesul

începuturilor Teatrului popular („serios", prin Sacrele Reprezentări şi „comic", prin Commedia dell'Arte), au îndepărtat creaţia dramatică italiană dela marile realizări, pe care le-ar fi indicat tuturor aşteptărilor, realizările atât de excepţionale, în cadrul celorlalte Genuri.

Nici chiar imitaţiile după Teatrul clasic greco-latin, prin traduceri, prelucrări, sau opere inspirate, nu au cunoscut în primele timpuri ale Renaşterii acele succese, pe care le-ar fi îndreptăţit orientarea culturală a Umanismului către marile modele ale Teatrului antic.

In schimb, reprezentaţiile dramatice de tot felul, confundate adesea cu procesiunile de Carnaval, s'au resimţit profund de fastul şi de revărsarea de lux, care au caracterizat toate manifestările sociale ale vremii.

Chiar dacă fenomenul se generalizase oarecum în întreaga Europă, „numai Italienii — observă Burckhardt (1) — ştiau să aducă în asemenea serbări un anumit gust artistic, aşa încât rezulta din acelea o concepţie armonioasă, în toate părţile sale".

Banchetul pe vremea Renaşterii era, pentru Suveranii care se respectau şi voiau să se facă respectaţi, prilejul cel mai nimerit de a-şi valorifica gustul, averea şi puterea, faţă de supuşi, de rivali şi de străini.

De aceea, ca odinioară la Romani, banchetele erau adevărate spectacole, menite să înlocuiască, sau să reunească toate celelalte distracţii.

Cum erau organizate, sau cum se înfăţişau în timpul banchetelor ciclice „actorii", adică cei care se ospătau, în costumele timpului, cu necontenita perindare de oameni prin sală, în timp ce o dansatoare distra privirile şi stimula desfătarea simţurilor, se poate vedea în afrescul lui Filippo Lippi, din absida Catedralei din Prato, cunoscut sub denumirea de Banchetul lui Irod, cu Salomeea dansatoare (2).

Contactul lui Rabelais cu Italia, trebue să explice, desigur, prezenţa în opera sa a descrierii „pantagruelicelor" banchete, prin el devenite proverbiale, dar care şi altfel erau o realitate în viaţa de toate zilele a Renaşterii italiene.

Iar dacă este să căutăm alte reflexe literare, de natură burlescă, în opera scriitorilor contemporani, ele nu lipsesc din poema Morgante a florentinului Pulci.

Documentele vremii fac însă dovada că ceeace ar apărea

drept grotesc în exagerările acestor scriitori umorişti, corespundea de fapt cu cele mai curente aspecte reale.

Perindarea scenelor evocate în amintitele documente, dela Curte la Curte, nu oferă astăzi decât greutatea alegerii.

Vom lăsa deci iarăş întâmplării soluţionarea acestei dificultăţi.

Ea cade pentru moment asupra banchetului nupţial al Ducelui Ercole I d'Este al Ferrarei (3).

Vesela pentru acest banchet, fusese anume turnată în argint suflat cu aur. (Cu vremea, simplele talere vor constitui adevăratele capodopere ale artei lui Benvenuto Cellini. Sticla de Murano, oricât de fină şi ceramica de Faenza, oricât de artistică, erau considerate încă prea ieftine, ca să fie acceptate pe masa unui atare banchet). Fastul lui se precizează în tot felul:

Documentele amintesc de cele două mii de piese de aur, care au fost necesare numai pentru poleit fripturile ce s'au servit la acea masă.

Păsările (carnea de păuniţă era dintre cele mai gustate), erau aduse scoţând flăcări din gură şi cu penele puse la loc, pentruca admiraţia să fie cu atât mai generală, cu cât cozile cădeau mai lungi şi mai desfăcute de pe enormele tăvi de argint, purtate pe braţe de numeroşii valeţi, notându-se că uneori îşi făceau intrarea în sală, în acelaş timp, până la o sută, purtând în triumf optzeci de tăvi enorme, pe care erau ţinute în picioare, pe suporturi ingenios ascunse, nesfârşitele cârduri de păuni, de păuniţe, de fazani şi de alte asemenea raritătţi comestibile.

Alteori se relatează chiar că păsările erau aduse cu puii după ele şi că erau urmate de alte cârduri de fazani, de berze, de mistreţi, sau de căprioare, în aceleaşi plastice atitudini.

Căci dela marile banchete nu lipseau „sculpturile" în carne, inspirate, potrivit predilecţiilor vremii, din Mitologie.

O friptură putea astfel să înfăţişeze plastic, scena Andromedei scăpată de Balaur, sau a lui Orfeu cu harpa.

„Cofeturile" erau apoi oferite mesenilor în cutii într'adins decorate de artiştii Curţii, iar dulciurile, şi ele adevărate „sculpturi" în zahăr, erau pictate de aceiaşi artişti, în cele mai autentice culori, înfăţişând, deopotrivă, compoziţii mitologice (Laocoon cu fii săi, Hercule cu copilul în braţe, etc.), sau alteori numai busturi de personagii celebre, dintre care nu erau excluşi conmesenii de faţă. In felul acesta, rămâneau

destul de frecvente cazurile, în care ei se puteau mânca între dânşii, în efigie, bineînţeles.

Toate manifestările de acest fel, dovedesc, până la evidenţă, sensualismul oamenilor din Renaştere, primitivitatea în care persistau, prin cele mai rafinate experienţe şi exhibiţii.

Dar asemenea manifestări mărturisesc, totodată, pentru noi, şi nevoia de artă, în cele mai modeste şi de rând îndeletniciri ale vieţii comune.

Spre a mări confuzia între aspectele practice ale acestei vieţi şi preocupările de artă, banchetele se prelungeau totdeauna prin manifestaţii teatrale, acestea ţinând în realitate locul adevăratei nevoi de spectacol.

Aşa fiind, vom reveni asupra explicaţiei crizei în care s'a aflat Teatrul italian „de artă" în timpul Renaşterii, adică Teatrul cu ţinută şi pretenţii literare, inspirat, eventual, de marile modele ale Antichităţii.

In ce fel s'ar fi putut, într'adevăr, aprecia o tragedie eschiliană, la sfârşitul, sau în timpul unui asemenea banchet?

Nevoia de spectacol însă, chiar în sensul teatral al cuvântului, exista; atâta numai că ea se satisfăcea prin improvizaţiile bufonilor şi ale saltimbancilor, atât de înrudite cu scenele improvizate de aceiaşi „cântăreţi de istorii" în pieţele publice, sau cu fantasticele Sacre Reprezentări ale Teatrului popular religios, în care se refugia toată predilecţia pentru romanţiozitate, la care conlucra ingeniozitatea şi inventivitatea născocitorilor de „aparate" mecanice, de tipul celor realizate de Leonardo da Vinci.

Iată pentruce de un Teatru propriu-zis, în sensul Teatrului Clasic francez de mai târziu, adică un teatru de salon; sau în sensul celui englez, de pe vremea lui Shakespeare, nu a fost nevoe în Italia, la începuturile Renaşterii.

După aceste observaţii de caracter mai general, reluând exemplificarea, vom face să se perinde prin faţa închipuirii noastre, câteva alte descrieri de festivităţi ale vremii.

Astfel:

La un moment dat Beatrice d'Este, tânăra soţie (aproape un copil) a lui Lodovico il Moro dela Milano, se afla în vizită oficială la Dogele Veneţiei, în scopul unor aranjamente politice.

Cu acel prilej ea îi descria soţului său, într'o scrisoare-raport, banchetul pe care i l-au oferit Veneţienii (4):

„...Pe urmă a venit banchetul. Diferitele feluri de mâncare şi dulciurile au fost aduse în sunetul trompetelor, însoţite de o mulţime nespus de mare de torţe.

„Inainte de orice, au fost aduse figurile Papei, a Dogelui şi a Ducelui de Milano [adică a lui Lodovico], cu armurele lor şi ale Excelenţei Voastre; pe urmă, Sfântul Marc, Vipera şi Diamantul [drept semne ale diferitelor blazoane] şi multe alte obiecte de zahăr colorat şi poleit, cam trei sute de toate, odată cu o mare mulţime de cupe de aur şi de argint, care, răspândite cât era sala de mare, făceau un efect de neuitat. Intre altele, am văzut o figură de zahăr a Papei, înconjurat de zece Cardinali, care se spunea că ar fi fost o anunţare anticipată a celor zece Cardinali, pe care Papa avea să-i facă în curând...

„Masa a fost servită pe scenă..."

Banchetele nupţiale erau însă cele mai potrivite împrejurări, pentru desfăşurarea, cu adevărat teatrală, a unor şi mai somptuoase înscenări.

Dela un palat la altul — relatează cronicile florentine (5) — şi de la un balcon la altul, până la loggi-ile de sus, se întindeau cu acea ocazie ghirlănzile, stofele şi tapiseriile.

Jos, în piaţeta cea mai apropiată, se ridica „il palco", adică estrada, cu baldachinul de mătase albastră, festonată cu ghirlănzi de trandafiri, în vreme ce băncile pentru oaspeţi erau aşternute cu cele mai scumpe brocarturi.

In acest pavilion, deci în aer liber, urma să aibă loc banchetul, sau mai bine zis, seria de banchete, la care trebuiau să se ospăteze, după rangul fiecăruia, rând pe rând, sutele de invitaţi şi de rude, până la bufoni, muzicanţi, poeţi şi slugile de casă.

Pe alte mese de sub acelaş baldachin, stăteau expuse darurile de nuntă: bijuteriile, rochiile, stofele şi blănurile cele mai rare, care constituiau adevăratul motiv de orgoliu, pentru cei care puteau să le ofere.

Dar dacă graţia şi distincţia florentină, totdeauna proverbiale, cât şi tendinţa locală de reacţiune împotriva exceselor de tot felul, pe care le practica Renaşterea (această tendinţă îl apropie spiritual pe Dante de Savonarola şi de toate legile somptuarii, pe care le-au practicat oamenii de Stat ai Florenţei, fie şi în timpul unui ctitor al Renaşterii precum a fost Cosimo dei Medici); dacă o asemenea rezervă din partea Florentinilor, i-a caracterizat şi în această

privinţă, faţă de celelalte locuri ale Italiei, exemplele pe care le oferă acestea din urmă dau adevărata notă a tabloului, ce caută să se înfăţişeze.

Datorită tendinţei unanime de-a se aprecia în tot felul „loviturile de teatru", simţul Artei fiind adesea copleşit în secolul XV de „mania grandiosului şi a neobişnuitului", ne putem închipui cât de frecvente erau spectacolele pe care le ofereau în schimb banchetele în Roma papală, de exemplu, ca banchetele în timpul cărora se aduceau pe rotile, în sala ospăţului, munţi întregi de carton, pe care stăteau, rânduri-rânduri, păunii, fazanii, căprioarele şi chiar câte un urs viu ([6]).

Pentru asemenea întreprinderi, se cheltuiau, firește, sume fabuloase.

Un aspect caracteristic oferit de societatea italiană a Renaşterii, este şi acela al acumulării de mari averi, prin negoţul de produse manufacturate, sau de bani, în mâna unor adevăraţi „Suverani ai finanţelor". (Acesta este nu numai cazul familiei Medici dela Florenţa, dar şi acela al unor bancheri ca I Bardi, sau ca I Peruzzi, în stare să susţină la un moment dat, cu banii împrumutaţi de ei Regilor Franţei şi ai Angliei, războae ca acela de 100 de ani, primind apoi drept gaj coroanele regale ale acelor Suverani).

Iată de ce nu ne vor surprinde cele ce se relatează în documentele epocii, despre bancherul Agostino Chigi din Siena, stabilit la Roma şi cunoscut acolo printre cei mai iluştri bibliofili ai primei Renaşteri umaniste.

Între marii bancheri ai secolului, el era pe drept cuvânt celebru pentru averile pe care le acumulase cu băncile, cu domeniile şi cu industriile de tot felul ([7]).

In împrejurimile Romei, chiar pe malul Tibrului, acest bancher îşi construise o elegantă vilă, cunoscută sub numele de La Farnesina (astăzi este reşedinţa Academiei Italiene), în care pereţii au fost pictaţi de prietenul său Raffaello, de elevul acestuia Giulio Romano, de Il Sodoma şi de alţii.

Faimos, printre atâtea alte exhibiţii de artă şi de fast, a rămas totuş banchetul oferit de acest amfitrion în onoarea Papei Leon X (1518).

Pontiful a luat parte la banchet, împreună cu o suită de 14 Cardinali, pe lângă toţi ambasadorii acreditaţi la Roma.

Iar ca să-i onoreze după cuviinţă pe nişte oaspeţi ca aceia, neconfundându-se cu ceeace se obişnuia în asemenea

ocazii de către toţi amfitrionii, bancherul avusese originala idee să ordone lacheilor, ca nici un taler de aur sau de argint să nu fi fost adus la masă de două ori, ci, odată folosit, să-l arunce în apa Tibrului, care trecea prin fundul parcului.

Chiar dacă această bizară idee şi-a avut urmarea sa în anecdotica vremii (se zvonise, într'adevăr, că bancherul angajase pe ascuns câţiva pescari, puşi să prindă la timp acele preţioase obiecte aruncate de lachei în apă), detaliul nu rămâne mai puţin caracteristic pentru vanitatea oamenilor din Renaştere, pusă la încercare mai ales cu prilejul unor manifestări ca acestea.

Rămânând însă în cadrul celor obişnuite, oricât de impresionante ni s'ar părea astăzi detaliile care apar descrise în diferitele mărturii ce s'au păstrat, se poate aminti în aceeaş ordine de idei, banchetul oferit la Roma de Cardinalul Pietro Riario, nepotul Papei Sixt IV, pentru Leonora d'Aragona, în trecerea sa ca mireasă, dela Napoli la Ferrara, în vara anului 1473 ([8]).

Intr'o „loggia" anume construită de arhitecţi, s'a înscenat, neobişnuit de somptuos, banchetul, animat tot timpul de scene mitologice şi pe care poetul de Curte Porcelio l-a prezentat ca fiind servit de toţi Zeii Olimpului.

Sub un pavilion dintr'o mare piaţă a Romei, într'una răcorită de multe fântâni, o seamă de actori florentini au dat cu acel prilej o mult admirată şi costisitoare S a c r ă R e p r e z e n t a ţ i e, pentruca locuitorii Romei să se întrebe, cu un cronicar contemporan, dacă pe asemenea „spectacole" trebuiau risipite averile Sfântului Scaun, în vreme ce ameninţarea Păgânilor de peste mare, se făcea tot mai simţită, în întreaga Italie.

Sau altă mărturie:

Beatrice d'Este înfăţişa în felul următor surorei sale Isabella, spectacolul nunţii rudei lor Bianca Maria Sforza, cu Impăratul Maximilian al Austriei (1493) ([9]): „...Nu se vedea peste tot decât brocart de aur adevărat şi de argint la fel, iar persoanele mai puţin sus puse purtau catifele roşii, astfel încât toaletele formau un minunat spectacol, fără a mai vorbi de mulţimea lanţurilor groase de aur, purtate de numeroşii Cavaleri.

„Toţi cei de faţă au recunoscut că nu mai văzuseră niciodată un spectacol atât de minunat, iar ambasadorul Rusiei, care era printre ei, a declarat că nu mai văzuse o pompă

aşa de extraordinară. Nunţiul Sanctităţii sale Papa a declarat la fel, ca şi ambasadorul Franţei, care-a spus că deşi asistase la încoronarea Papei şi la aceea a Regelui şi Reginei sale, nu a mai văzut de când era un spectacol mai frumos ca nunta aceasta".

La celălalt banchet nupţial, oferit la Insbruck, cu ocazia ajungerii miresei la Curtea Impăratului, nu a fost mai puţin uimitor fastul. Printre altele, s'a păstrat amintirea unui singur peşte gigantic, „monstruos şi ca din poveşti" — precizează documentele timpului (10) — care şi-a făcut intrarea în sala ospăţului, în sunetul trompetelor, odată cu mireasa, cunoscută pentru lăcomia ei.

Dar în legătură cu personajul pentru care s'au evocat aceste amintiri, putem adăoga alte amănunte:

Aceeaş Ducesă a Milanului fusese mai întâi logodită cu un bastard al lui Matei Corvinul, strălucitul Rege al Ungariei (11).

Bianca avea pe atunci cincisprezece ani şi i-ar fi adus mirelui nespuse bogăţii.

In 1480 nunta era hotărîtă, astfel că s'a pregătit cortegiul nupţial, care trebuia s'o însoţească dela Milano la Buda. Din el aveau să facă parte şase sute de persoane, toate costumate „în haine lungi", după moda locului, întrucât în tot Orientul hainele scurte, de modă apuseană, erau ridicole.

Intre însoţitori urmau să se numere mulţi gentilomi dela Curte, câţiva Episcopi, câţiva protonotari, numeroase doamne de onoare, patru „matroane de graviditate" şi multe alte asemenea persoane de încredere; căci după dorinţa Ducelui, acela trebuia să fie un cortegiu în stare să uimească toată Europa şi să răspândească tot mai departe, în ţările străine, faima celor din Milano.

Până în cele din urmă, căsătoria nu se mai făcuse. Dar motivul pentru care se pregătise, cu atâta fast, cortegiul acela, menit să asigure în primul rând faima Suveranului, merită să fie subliniat, deoarece se constată în tot felul în societatea Renaşterii o adevărată competiţiune în risipa de bogăţii, cu care „se regisau" asemenea festivităţi nupţiale, strălucirea lor fiind în raport direct cu renumele familiilor.

In acelaş cadru de fastuoase înscenări, merită să fie prezentată desfăşurarea peripeţiilor, în cadrul cărora a avut loc nunta Lucreţiei Borgia, cu Alfonso I d'Este dela Ferrara:

„...Cununia fusese celebrată la Roma — precizează relatarea de care ne servim (12) — cu o pompă imensă... Măreţul alai, de aproape o mie de persoane, s'a pornit dela Roma în ziua de 6 Ianuarie 1502, a străbătut Umbria şi Romagna, fiind primit cu mare sărbătoare de nobilii Baglioni din Perugia, de Montefeltrani la Urbino, de Bentivoglio la Bologna şi ajunse la sfârşitul lunii în apropierea capitalei Ducatului estens, unde Ercole I, tatăl mirelui, pregătise o primire de un fast extraordinar...

„In ziua de 1 Februarie, în localitatea Malalbergo, Lucreţia se întâlnise cu cumnata sa Isabella d'Este, Marchiza Mantovei. In localitatea Torre della Fossa o aştepta Ducele Ercole, mirele Alfonso, ambasadorii diferitelor State italiene şi străine, cu un mare număr de curteni. Tânăra mireasă, care venea într'o corabie („bucintoro"), a coborît pe malul apei şi a sărutat mâna bătrânului Duce, care, la rândul său, a sărutat-o părinteşte; după aceea, urcându-se iar în corabie cu noile sale rude, a continuat călătoria, în timp ce stolul de curteni o însoţea călărind, pe cele două maluri. Seara Lucreţia a fost găzduită în palatul lui Alberto d'Este, care se înălţa în Borgo di S. Luca, de cealaltă parte a râului Po, în faţa Porţii S. Paolo.

„A doua zi, la orele 21, cam pela 2 după masă în zilele noastre, mireasa a trecut podul zis al Castelului Tedaldo, după numele unei străvechi fortăreţe, azi dispărută, şi a intrat în oraş.

„Suntem apoi amănunţit informaţi asupra ordinei strălucitului alai călare.

„In frunte mergeau trei escadroane de balestrieri, cu livreaua albă şi roşie, iar în cap cu splendide penaje; pe urmă venea fanfara, alcătuită din fluere, tobe şi trompete; urma mirele, îmbrăcat într'o haină lungă de catifea roşie, plină toată de fluturi de aur bătut. Foarte bine arăta Alfonso, voinic şi chipeş, pe calul său de bătălie, însoţit de cumnatul său Annibale Bentivoglio, de fratele său Ferrante, de celelalte rude şi de ceata de curteni. Pe urmă veneau trimişii din Mantova şi din Urbino, precum şi nobilii din Roma, care făceau parte din alaiul miresei, cu minunate lanţuri de aur pe după gât; apoi cinci Episcopi şi doi l o c o s (bufoni spanioli), care strigau mulţimii uimite laudele noii Doamne.

„Iat-o, înfine, apărând pe un cal sur, acoperit cu o catifea roşie, brodată cu frunze de stejar, iat-o, apărând pe Lu-

creţia, cu fruntea ei înaltă şi albă, cu faţa strălucitoare ca de Zeiţă, cu părul blond şi fluturat căzându-i pe umeri ca o mantilă de beteală, scânteind în razele soarelui. Purta o scufă lucrată fin, împodobită cu bijuterii şi cu pietre preţioase; pieptul îi scânteia de diamante; corpul îi era închis într'o elegantă „camora" de damasc roşu, ţesut în dungi de brocart de aur „riccio"; umerii îi erau ocrotiţi de o „sbernia" (mantilă) de brocart de aur, căptuşită cu hermelină.

„Când au văzut-o, cei de faţă au fremătat de emoţie, ca înaintea unei arătări îngereşti, în timp ce ea, cu privirea candidă, cu voiosul zâmbet, cu strălucirea celor două zeci şi doi de ani ai ei, a cucerit într'o clipă inima poporului.

„Mergea pe cal singură, sub un baldachin de purpură, dus de profesorii dela Universitate; în preajmă, drept lachei, avea şase nobili din Ferrara; în urmă venea călare Ducele Ercole, Ducesa de Urbino şi o ceată de doamne, în treisprezece trăsuri de Curte; pe urmă, lungul şir de 68 de catâri, încărcaţi cu tezaurele Lucreţiei, dăruite de Papa, cu un larg fast, de pe spinarea Creştinătăţii; însfârşit, mulţi străini călări şi o coadă de târgoveţi şi de ţărani, care alergaseră de departe, ca să admire serbările.

„Niciodată privirile uimite ale Ferrarezilor, care totuş erau deprinse cu strălucirea Curţii lor, nu mai văzuseră o cavalcadă aşa de măreaţă şi de somptuoasă.

„Cerul era senin; timpul frumos, iar superstiţioasa Lucreţia trebuia să fi aflat în acest detaliu un bun presentiment, cu toate că la intrarea în oraş, calul său, speriindu-se de împuşcături şi de focurile de artificii, se ridicase în două picioare şi o trântise jos pe distinsa amazoană. Dar socrul său a ajutat-o numai decât să se urce pe un catâr alb, iar Lucreţia a râs de acea întâmplare, căreia nu i-a dat nici o importanţă.

„Sărbătorescul alai a mers mai departe, dând ocol principalelor străzi, pe unde, din loc în loc, se ridicau „tribunale" sau estrade, pictate de cei mai mari artişti. La poarta Castelului Tedaldo, pe o estradă în formă de turn de cetate, au apărut trei copilaşi, închipuind-o pe Venus, pe Pallas Atena şi pe Junona. Unul din ei a rostit pe dinafară, cu multă graţie, un mic discurs ocazional. Ajungând la S. Domenico, cavalcada a continuat să ocolească diferitele cartiere ale Ferrarei; până ce s'a oprit în faţa Campanilei dela Catedrală.

„Acolo un „giocoliere" (scamator), s „il Cingaro" (Ţiganul), coborî în fuga mare de pe Turnul dell'Arringa, care se înalţa aproape în faţa Campanil şi, alunecând cu pieptul pe o frânghie, fără s'o atingă ici cu mâinile, nici cu picioarele, parcă ar fi zburat pă la poarta Catedralei, zisă a Lunilor; în acelaş tim un alt saltimbanc s'a dat jos pe o frânghie legată de-oareastră a Turnului Palatului ducal.

„Mireasa a fost dusă în faţa acest Palat, a intrat pe marea poartă împodobită cu faimoase statui ale lui Niccolò şi Borso d'Este, iar apoi a urcat area scară de marmoră, în capul căreia o aştepta Marhiza Isabella, care făcea onorurile casei, cu un grup într de doamne nobile şi de domnişoare.

„Intr'acestea, în curtea interioară a alatului, balestrierii şi lacheii prădau, după obiceiul tim lui, baldachinul şi catârul Lucreţiei, iar cei închişi erau dată lăsaţi liberi.

„Odată intrat tot alaiul în marea lă a Palatului, iluminată din plin, căci se înoptase, reasa a făcut cunoştinţa principalelor personalităţi del Curte şi a fost obligată să asculte epigramele poeţilor (prire care un epitalam al lui Ariosto), din care nu lipsea eloul cuminţeniei şi al pudoarei Lucreţiei Borgia. Iar Pellegro Prisciano, gravul şi solemnul orator de Curte, a rostit în tineşte discursul de rigoare, plin de reminiscenţe mitologe...".

Partea principală a serbărilor car au urmat, trebuia consacrată recitării comediilor clasice „Câtă strălucire de aur, de culori vii, de steme, în vasta să a Palatului ducal, în care puteau intra până la cinci mide spectatori! Şi ce lux de stofe şi de ornamente, pe costnele actorilor!

„In cele şase zile cât au ţinut serbrile nunţii — precizează Istoria literară (13) — s'au reprezitat nu mai puţin de cinci comedii ale lui Plaut", intercalaten jocurile mai puţin savante, dar desigur mai distractive, e scamatorilor, ale bufonilor şi ale actorilor de comedii.

In aceeaş enumerare de exemple (e abundă în cronica Renaşterii), ar mai putea să fie evocat poi banchetul nunţii lui Ercole II d'Este, fiul Lucreţiei Borgia cu Renée de France, la care, după acelaş îndătinat obice au avut loc obişnuitele exhibiţii artistice, dintre care n'lipsit reprezentarea unei comedii (La Cassaria, după laut), a lui Messer Lodovico Ariosto, care a ţinut să rete prologul în persoană (14). După cum s'ar putea evoa festivitatea nunţii

Isabellei d'Este, în timpul căreia s'au aruncat în public, în loc de bomboane, medalii de aur, pe care era gravată figura sa şi a lui Francesco Gonzaga. (Profilul Isabellei se pare că era atâta de asemănător, încât ea a preferat totdeauna acest portret tuturor celorlalte, foarte numeroase, pe care i le-au încercat mai apoi tot felul de artişti gravori şi pictori) (15).

In sala consacrată Zeiţei Psyche în Palatul Vilei del Tè din împrejurimile Mantovei, amenajat cu neîntrecut fast de Giulio Romano pentru distracţiile Ducelui Federico Gonzaga, se desfăşoară, pe un întreg perete, enorm, afrescul „pregătirii banchetului nunţii lui Amor cu Psyche", executat de amintitul pictor şi de elevii săi.

Tot ce este exces de vitalitate şi sensualism (elefantul din fund nu face decât să accentueze nota aceasta), sau lascivitate şi provocare, prin atitudinea nudurilor de Satiri şi de Bacante, caracterizează atmosfera în care se desfăşura, în „arta" şi „stilul" vremii, un asemenea banchet (16).

Sugestia ni se pare binevenită, prin ceeace presupune susceptibil de cele mai reprobabile degenerări, spre a face legătura între aceste banchete şi odioasele crime, puse la cale, cu o „artă" nu mai puţin rafinată, de „vendetă" în Renaştere. Să nu se uite, într'adevăr, că pe acea vreme o palmă se cerea răzbunată cu pumnalul (şi vom înţelege tragedia C i d u l u i); că Benvenuto Cellini, cum mărturisia însuş în auto-biografia sa, n'a putut dormi o noapte întreagă, chinuit de gândul răzbunării împotriva hangiului care-l ofensase, căci îi ceruse plata înainte; că erau oameni care trăiau toată viaţa, ziua ca şi noaptea, acasă ca şi pe drum, pândiţi mereu de „vendetă", astfel că nu puteau umbla niciodată singuri şi neînarmaţi; sau, înfine, că în toate familiile se păstrau, din tată în fiu, registre pentru însemnat ofensele şi iertările din fiecare generaţie (17).

Cruzimile practicate cu „artă" de oamenii Renaşterii, aveau deci o strânsă legătură cu aceea a înscenării banchetelor, precum şi cu „arta răzbunării" prin „vendetă", astfel că ele nu vor fi separate nici în prezenta evocare.

„Cruzimea, proverbială pe vremea Seniorilor şi a tiranilor din Renaştere — după cum s'a spus (18) — trebue de fapt încadrată în scenarul timpului şi al răzbunărilor locale, considerând-o ca o armă de represalii, aşa cum fastul şi serbările erau un mijloc de popularitate".

Pe când viitorul poet Angelo Poliziano avea zece ani — spre a invoca un fapt anume — tatăl său căzuse victima unei repetate răzbunări familiare, fiind asasinat de unele rude. Şi astfel, „în jurul copilăriei omului în care cea mai aleasă Cultură a Renaşterii trebuia să trăiască cea mai senină viaţă a Poeziei, fremătau încruntatele îndârjiri şi furia vendetelor medievale" (19).

Asemeni Impăratului Tiberiu, Cesare Borgia s'ar fi supărat ştiindu-se iubit, iar nu temut, de supuşii săi. De aceea obişnuia să-i taie câte unuia mâna dreaptă şi limba pe jumătate, dacă i se spunea că-l vorbise de rău. Iar acea bucată de limbă, legată la degetul mic al mâinii tăiate, era arătată poporului Romei, „drept pildă şi învăţare de minte" (20).

In Palatul Spinola din Sanpierdarena, lângă Genova, se păstrează şi acum un afresc al pictorului E. Carlone, care-l reprezintă pe Megollo Lercari în barcă, aducându-i Impăratului Trebizundei un butoiaş plin cu nasurile şi urechile duşmanilor căzuţi în mâinile sale (21).

Ferdinand I de Aragona, Regele Neapolului, era vestit la rându-i în analele secolului XV, pentru răutatea, cruzimile şi pentru tirania, exercitată în tot felul, asupra poporului.

Palatul său a fost teatrul unor cruzimi şi al unor torturi fără precedent, mai ales în lupta pe care a dus-o Ferdinand împotriva Baronilor conjuraţi.

El avea — se notează (22) — o fire închisă, tăcută, disimulată şi răzbunătoare.

Dar aşa fiind, apare, nu mai puţin, drept tipul Seniorului din Renaştere, care a ştiut să-şi organizeze cu artă succesul necesar, spre triumful acelei „virtus" a Omului în luptă cu „Fortuna".

Astfel interpretat, Ferdinando a fost unul din cei mai „înţelepţi" Principi, în sensul machiavelic al cuvântului.

Aceste câteva exemple, alese din abundentul material pe care-l oferă documentele Renaşterii în materie de cruzimi şi de „vendete", pot face în deajuns legătura între relatările de până acum despre arta înscenării unui banchet şi urmările tragice pe care le putea avea uneori o asemenea „inofensivă" iniţiativă, pentru aceia în onoarea cărora era pusă la cale; căci îi pândea foarte uşor riscul de a-şi pierde viaţa, căzând victima altei „arte", extrem de rafinată şi aceasta, adică „arta otrăvirilor".

Se povesteşte astfel (23) că Roberto Ambrogio Sanseve-

rino, un Senior din Nordul Italiei, voind să se ducă la Regele Franţei, al cărui general era (1532), s'a abătut în drum pela Marchizul del Vasto, care se afla în castelul dela Busseto, la nobilii Pallavicino. „Primit cu mare cinste, a stat la masă cu acei domni; dar, după masă, a fost apucat de mari dureri şi a murit, dând de bănuit că i se strecurase otravă în mâncare", probabil în urma unor uneltiri ale lui Carol Quintul.

Sau:

La un mare banchet, oferit în vila lui de către Cardinalul Adriano di Corneto, luând parte Papa Alexandru VI Borgia împreună cu fiul său Cezar, aceştia hotărîseră să-i otrăvească pe unii prelaţi, spre a-i putea moşteni mai degrabă.

Printre cei osândiţi, se afla însuş amfitrionul; iar otrava aleasă era mult temuta „cantarella" ([24]), care însă dăduse greş de data aceasta, întrucât, otrăvindu-se cu ea, dintr'o greşală a paharnicului, însuş Papa şi Cesare Borgia, au putut să scape cu viaţă.

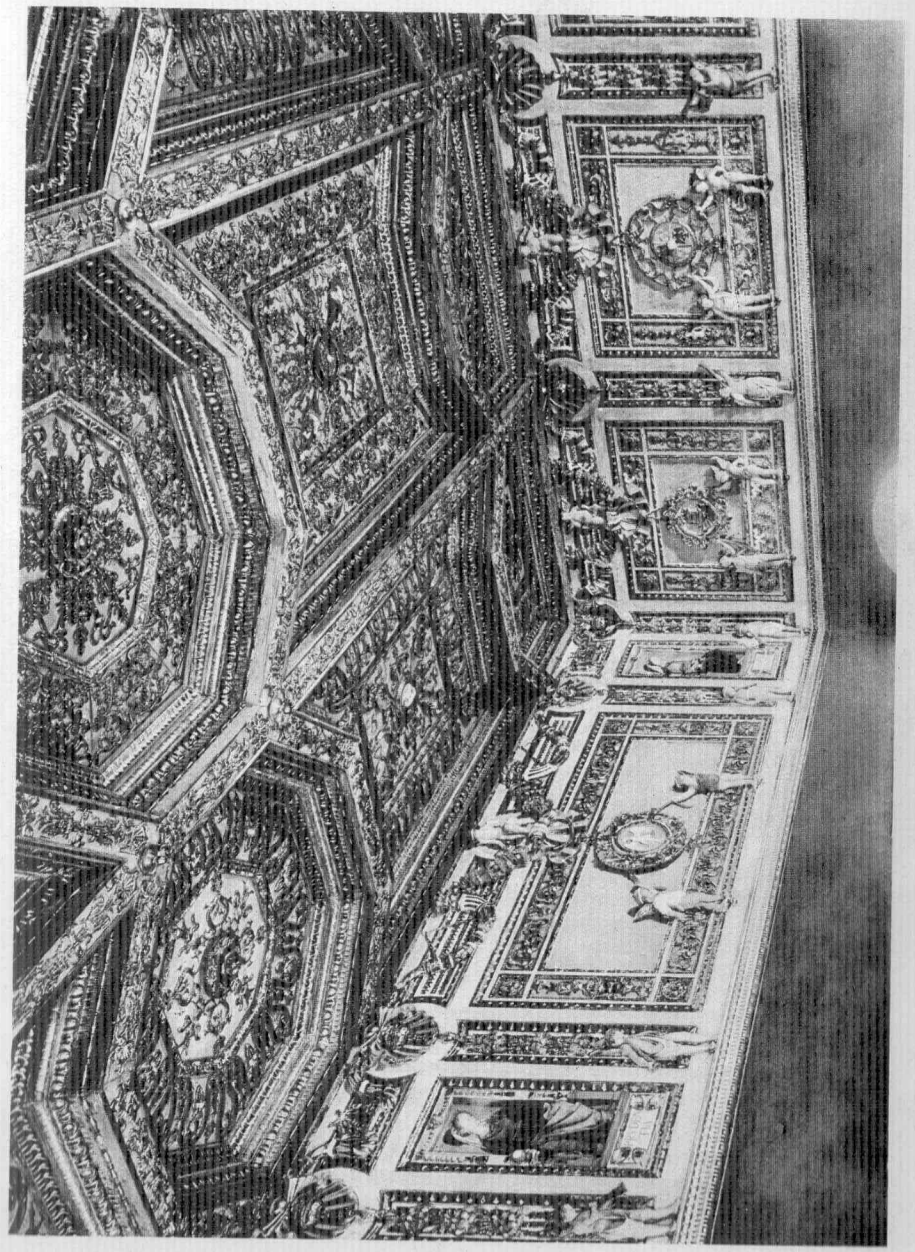
Atât de frecvente erau pe atunci asemenea iniţiative criminale, de îndată ce era vorba de suprimarea unui rival incomod, ori a unei soţii care nu mai convenea diferitelor aranjamente politice şi sentimentale, încât aproape nu se mai putea crede în posibilitatea morţii naturale. Cu altă ocazie ([25]), am relatat în acest sens cazul Condotierului Sigismondo Malatesta din Rimini, învinuit (nu se mai poate distinge dacă pe drept sau nu), că şi-ar fi suprimat prin otrăvire, una câte una, cele trei soţii.

Istoria, oricât de indiscretă, n'a fost în stare nici până astăzi să deosibească legenda de adevăr, în ce priveşte crimele unor asemenea „Tirani".

Sigur este că, terorizaţi de obiceiul curent al otrăvirilor în timpul banchetelor, oamenii nu mai aveau curajul să le practice, fără a lua cele mai ingenioase precauţii; de aceea Cardinalii preferau să aducă vinul de acasă, atunci când erau invitaţi la Vatican.

Incă din Antichitate, „arta otrăvirilor" se perfecţionase necontenit ([26]). Cele mai rafinate veninuri rezultau din amestecuri de vegetale cu minerale toxice.

Secretul formulelor şi profesia de „avvelenatore", erau cât se poate de apreciate în Italia, ele presupunând nu numai o deosebită pricepere tehnică, dar şi o mare abilitate în strecurarea otrăvii, fără ca victima, obişnuită să



12

fie foarte atentă, să nu prindă de veste; sau în ştergerea urmelor, după săvârşirea faptei, pentru a da toate impresiile că moartea fusese naturală.

Pentru experimentarea ca toxice a arsenicului, a antimoniului, sau a „zahărului lui Saturn", se foloseau diferite animale şi chiar sclavii. Iar după ce rezultatele erau considerate sigure, otrava se putea strecura în cuminicătură, sau putea fi presărată pe îmbrăcămintea care venea în atingere cu corpul, în mânuşi, pe chei, pe inele, pe flori, sau pe scrisori.

Chimia populară a ajuns astfel să aibă o neaşteptată trecere, în faţa celor care nu se mai puteau lipsi de serviciile ei.

Iar alături de toxice, alte „arte" îşi impuneau, deopotrivă, serviciile; aşa erau: elixirele de viaţă lungă, filtrele de iubire, farmecele de tot felul (cele de moştenire mai ales), „apa de văduve", „praful de veşnicie", sau „aurul viu din argint" (cu un cuvânt, ceeace practică din această „artă", Ţiganii zilelor noastre, drept continuatori ai atâtor alte „arte magice" şi ceeace practica pe atunci atât de apreciata şi temuta ştiinţă a Alchimiei).

Italia Renaşterii şi-a asigurat astfel o necontestată celebritate şi prin „arta veninurilor" (de aici denumirea ei de „L'Ausonia venenosa"), în deosebi prin otrăvuri ca „apa tofana", sau prin „cantarella" familiei Borgia, un fel de pulbere, „nu mult deosebită de zahăr", cum o descria, îngrozit, istoricul şi prelatul Paolo Giovio, la alcătuirea misterioasă a căreia se pare că se foloseau viscere de animale intrate în putrefacţie, stropite cu arsenic.

Excepţionala ei calitate consta în faptul că era singura care se putea topi în vin şi în mâncare, fără să fie simţită, având totuş efecte imediate, spre deosebire de acel „venenum atterminatum", care ucidea „cu termen" şi a cărei formulă, menţionată de Caterina Sforza, presupunea cunoaşterea unei complicate „chei" (Xfnfnpo B Tfrmknf, adică: „veneno a termine").

Groaza de otrăvuri şi nevoia de-a se născoci, în aceeaş măsură, antidoturi la fel de puternice, au fost atât de mult simţite în acele timpuri, încât Ştiinţa modernă îi datorează flagelului otrăvurilor un real progres în direcţia experimentală. Toxicologia — s'a spus pe drept ([27]) — de atunci datează şi, odată cu ea, un nou pas s'a făcut de Medicină, în direcţia Biologiei experimentale.

Revenind însă la ceeace formează obiectul propriu-zis al capitolului de faţă, adică la arta înscenării festivităţilor, vom adăoga unele precizări în legătură cu organizarea banchetelor şi reprezentaţiilor teatrale, care le însoţeau de cele mai multe ori.

Aceste reprezentaţii, după cum am văzut, nu erau adesea decât o simplă complectare a festivităţilor, astfel că înscenarea lor era asumată tot de Suveran, sau de un om de încredere al acestuia. La Ferrara, spre exemplu, de Niccolò da Correggio, nepotul lui Ercole I d'Este ([28]), cazul Ducelui de Ferrara, care obişnuia să poruncească şi să supravegheze personal spectacolele, de a căror strălucire ştia că depindea în bună parte reputaţia sa politică, nefiind o excepţie ([29]).

In această grijă a lor, Suveranii erau secondaţi fie de poeţii improvizatori, fie de actorii ambulanţi, pe care ştiau să-i atragă.

Pentru felul cum înţelegeau să se supună unor astfel de condiţii de lucru chiar cei mai talentaţi scriitori, se poate invoca exemplul lui Angelo Poliziano, poetul Curţii lui Lorenzo dei Medici.

Căzut la un moment dat în disgraţia acestuia şi mai ales a soţiei sale Clarice Orsini, Poliziano părăsise Florenţa în 1479, plecând într'un exil de bună voe. In cele din urmă se oprise la Curtea Cardinalului Francesco Gonzaga dela Mantova, care, profitând de prezenţa şi de talentul lui, i-a dat ordin să scrie în câteva zile textul unei piese de teatru, care să se reprezinte cu prilejul serbărilor organizate pentru logodna Clarei Gonzaga cu Gilbert de Montpensier şi, totodată, a lui Francesco Gonzaga cu Isabella d'Este (amândoi logodiţi de copii).

Poliziano a compus, în asemenea condiţii, La Favola d'Orfeo, lucrare literară care avea să ocupe apoi un loc excepţional în evoluţia Teatrului din Renaştere ([30]).

Caracterul pastoral al acestei fabule dramatice, poate face legătura cu obiceiul, foarte răspândit la banchete, de a se recita egloge „recitative", compuse anume de poeţii de Curte şi pe care le cântau în faţa oaspeţilor actorii deghizaţi în costume de păstori, fără vreo înscenare deosebită ([31]).

In textul acestor egloge era vorba, bineînţeles, de iubire; ori se făceau în ele tot felul de aluzii la cei prezenţi, se adulau Seniorii, se biciuiau unele vicii, sau se repeta elogiul vieţii pastorale.

Astfel începea să prindă consistenţă şi celebra Dramă pastorală, pe care o va ilustra în secolele următoare şi nu numai pentru Italia, talentul deosebit al lui Tasso, sau al G. B. Guarini.

Până la aceştia însă, evoluţia prea norocosului Gen, se opreşte în faţa operei lui Jacopo Sannazzaro din Napoli, al cărui nume se face menţionat aici şi pentru calitatea sa de apreciat organizator de serbări la acea Curte ([32]), pentru care a compus nu puţine „farse" şi „tablouri vivante", a căror notă caracteristică rămâne cea fantastică, înscenările lui fiind bogate în elefanţi, în focuri de artificii, în costume exotice de Orientali, sau în tot felul de Zei ai Olimpului, pentru ca un asemenea spectacol să încânte mai ales privirile şi să rămână cât mai adecvat cadrului în care trebuia să se desfăşoare.

Datorită aceleiaş predilecţii pentru spectaculos şi invaziei elementelor fantastice, atunci când nevoia lor va populariza din nou, în mari cicluri dramatice, vechile spectacole religioase, perpetuate în Italia din cele mai vechi timpuri ale Evului Mediu (sub forma pseudo-dramatică a „Laudelor"), cei mai de seamă scriitori ai secolului XV, în deosebi cei ai Florenţei, se vor complace în perfecţionarea unor asemenea spectacole, spre a-i da Teatrului italian noul Gen al Sacrelor Reprezentări.

Căci nu este, desigur, indiferent, să se noteze printre autorii care-au ilustrat acest Gen popular de Teatru religios, unii din cei mai activi reprezentanţi ai Umanismului, printre care Lorenzo Magnificul însuş, mama sa Lucrezia Tornabuoni, Bernardo Pulci, soţia acestuia, sau, chiar şi un profesor de Drept Canonic dela Universitatea din Pisa, precum a fost Castellano dei Castellani ([33]).

In felul acesta, linia de demarcaţie între reprezentaţia propriu-zisă, cu text literar, cu decor, cu actori şi cu sală, şi serbarea populară, desfăşurată în biserici, pe treptele lor, sau în pieţele oraşelor, nu mai putea fi deosebită.

Astfel că, aceste serbări populare s'au substituit deopotrivă Teatrului, dela care au împrumutat unele elemente, dar a cărui existenţă propriu-zisă au compromis-o în bună parte.

Desigur că Florentinii secolului XV — precizează V. Rossi ([34]) — nu au putut schimba cu ambiţia lor de noutate, mersul vieţii omeneşti şi fatalităţile care-i condiţionează existenţa.

Căci nu le-au lipsit nici lor marile suferinţe şi multiplele necazuri. Iată, astfel, epidemiile din fiecare an, din primăvară până toamna târziu, cu cele mai cumplite aspecte de ciumaţi, prin case şi prin pieţele oraşului; iată calamitatea războaielor, tot aşa de frecventă, cu invaziile şi prădăciunile de mercenari străini; răscoalele, iată excesele unei fiscalităţi nemiloase; iată conjuraţiile, exilările, frământările pentru impunerea familiei Medici şi reacţiunea celorlalţi nobili; iată răzbunările, asasinatele şi noile exilări.

Cu toate acestea: acea viaţă, aşa cum se reflectează ea astăzi din documente, din scrisori, din nuvele şi din poezii, a fost o viaţă de bucurie şi de necrezută voioşie.

Cu ocazia serbărilor populare, străzile Florenţei erau pavoazate cu tapiserii de mătase şi cu tablouri mari, scoase de prin locuinţe; căci toate „Artele" ei, îşi arătau atunci hărnicia. Poporul se înghesuia zgomotos şi vesel, pretutindeni. Pe la ferestre se arătau tinerele Florentine, „fresche e gioiose più di fior di spina". Cerul însuş se părea că ar fi coborît pe pământ, spre a-l schimba într'un adevărat Paradis.

Procesiunile solemne, cu prelaţii în frunte; Sacrele Reprezentări, cu „maşinile" înscenate de meşteri ca Brunelleschi; demnitarii Comunei, cu Seniorii cartierelor şi cu Rectorii Oraşului, înconjuraţi de stindarde şi de halebardieri, se îndreptau adesea spre Catedrală, numai ca să ducă acolo obolul lor de lumânări înflorite.

Altă dată, se alerga Paliul (adică drapelul de catifea roşie, cu ciucurii de aur), cu care se onora învingătorul la alergările populare de cai, la care veneau să ia parte cele mai renumite şi depărtate Curţi ale Italiei.

Luxul, în ciuda predicatorilor şi chiar a violenţelor unui Savonarola, sporea pe fiecare an. El apărea mai ales în toaletele femenine, sau chiar şi în ale onoraţilor Cavaleri.

La fel era spectacolul organizat cu prilejul serbărilor populare de primăvară (Calendimaggio, adică Armindenul părţilor noastre).

Dacă aceste serbări câmpeneşti datau de mult la Florenţa şi se încântase de ele tânărul Dante ca autor al Vieţii Noi (pe o vreme în care puritanismul, încă medieval, le reducea la aspecte de-o „angelică" distincţie), ne putem închipui uşor ce pretext de nesupraveghiată exuberanţă deveneau aceleaşi sărbătoriri ale vieţii ce se reîntorcea pe pământ, în secolul Renaşterii, sub auspiciile do-

rinţei de viaţă deplină ale unui Senior tânăr şi „măreţ" ca Lorenzo, ale fratelui său Giuliano, ale unor poeţi ca Poliziano sau Pulci, ale unui pictor ca Botticelli.

La Florenţa se păstrase încă obiceiul „tovărăşiilor" de tineri dispuşi să petreacă oricum („le brigate") şi care, întocmai ca în Decameron, îşi petreceau zilele de primăvară florentină, în parcul vilelor de prin împrejurimi.

Insuş L. B. Alberti, gravul arheolog-arhitect şi autor de tratate pedagogice, a găsit răgazul necesar să adreseze invitaţii ca următoarea, într'o cunoscută „frottola" a sa: „Venite in danza, Gente amorosa..."

La aceste vesele reuniuni tinereşti, versurile se cântau totdeauna; Poezia îşi păstra astfel funcţia ei „naturală şi divină", de cântec din deplinătatea sufletului.

Oamenii de pe atunci puteau încă să cânte; simţeau nevoia să cânte, nu numai să asculte pe alţii cântând.

La auzul acelor „balade" se prindeau în hore, vioi ritmate, pe pajiştile de flori.

Madrigalele şi baladele (cântecele de dans), rămâneau deci compoziţiile cele mai apreciate ale timpului, tocmai pentru caracterul lor muzical şi coreografic.

Aceasta, bine înţeles, nu se petrecea numai la Florenţa.

La Veneţia, patricianul şi poetul Leonardo Giustinian, care simţea adesea nevoia să recurgă la delectarea Muzicei, declara la un moment dat că spre aceasta îl atrăgea nu voinţa — sunt cuvintele sale ([35]) — ci firea sa însăş, „care m'a dus pe o cale uşoară la deplina posesie a oricărui fel de muzică".

Dar în felul acesta credem a fi ajuns la unele aspecte prea depărtate ale artei pe care am voit s'o precizăm. Căci propriu-zis, asemenea manifestări populare ca cele evocate mai sus şi în care Arte ca Muzica, Poezia, Dansul şi Plastica îşi dădeau aproape în aceeaş măsură contribuţia, tocmai prin caracterul lor aproape folkloristic, se sustrag tendinţelor şi intenţiilor specifice timpurilor noi ale Renaşterii. De aceea ne vom mulţumi numai cu semnalarea lor, în felul în care am făcut-o, spre a surprinde în schimb aspectele oferite de cortegiile populare înscenate în timpul Renaşterii, precum au fost acelea, burleşti şi obscene, care se puteau vedea la Roma pe timpul Papei Alexandru VI Borgia.

Profitând de prezenţa la Curtea sa a Principelui turc Djem (este cel pictat de Pinturicchio în Disputa St. Ecaterina din Apartamentele Borgia) ([36]), fratele şi rivalul la

tron al lui Bajazet II, care de frica acestuia se refugiase în Franţa, de unde îi fusese vândut ca sclav Papei Inocenţiu VIII în 1489, în loc de a-l folosi la organizarea unei viitoare Cruciade, Borgia preferase să-i reducă rostul la acela pur teatral, de-a ieşi călare la procesiunile solemne, îmbrăcat în bogatele lui costume orientale, alături de Papă şi de fiul său Cezar.

Cu acest prilej, se poate adăoga amănuntul că Ducele de Gandia, celălalt fiu al Papei, căruia îi plăcea atâta de mult fastul oriental, obişnuia să se îmbrace deopotrivă în asemenea costume exotice, ca să poarte, astfel costumat, spre marele scandal al Clerului şi al credincioşilor, Crucea şi insignele papale, în timpul acelor procesiuni (37).

Fiind vorba de cortegiile populare, degenerate prin Renaştere în cele mai triviale manifestări obscene, se poate adăoga, înfine, din relatările aceloraşi cronici ale vieţii papale, delectarea Papei Borgia de-a privi de la ferestrele Palatului său pontifical, cortegiul tradiţional al măştilor, ce se desfăşura în Piaţa Sf. Petru de Crăciunul anului 1502, când refuzase, sub pretextul unei indispoziţii, să oficieze Sfânta slujbă.

In schimb, pare că privirile i s'au încântat nespus la vederea acelei procesiuni, în care „măştile" apăruseră bizar deghizate în costume de prelaţi, „legănând în mijlocul feţelor, în loc de nasuri, enorme membre virile" (38).

Nu este cazul să se atribue asemenea scandaloase manifestări numai anormalităţii, cu caracter adesea scelerat, de care a dat dovadă în tot felul, famigerata familie a acestui Spaniol. Căci, cu anumite deosebiri în favoarea bunelor reputaţii, însuş Lorenzo Magnificul, a patronat adeseori astfel de manifestări de Carnaval, compunând chiar, împreună cu maeştrii compozitori de muzică ai vremii, adesea germani, cântece speciale (aşa zisele Canti Carnascialeschi), pe care Florentinii le cântau travestiţi, cu mult simţ caricatural, în costume femenine (39).

Aşa s'au văzut şi pe străzile Florenţei procesiuni, în care se înfăţişa plastic Triumful Divinităţii păgâne, al străvechilor Eroi şi al cunoscutelor Alegorii, alături de „mascaradele" („le mascherate") diferitelor profesii, vârste şi clase sociale.

Acel Senior al Florenţei a aflat în orice caz timpul necesar să compună tot felul de poezii frivole, pentru astfel de procesiuni, după cum, în acelaş scop, a compus o serie

de „cântece pentru dans" („canzoni a ballo"), care se executau cu prilejul serbărilor de Carnaval şi pentru care compunea melodiile celebrul maestru Squarcialupi.

Cavalcadele nocturne care se înscenau în nopţile de Carnaval la Florenţa, de către tinerii aristocraţi, cu alaiuri de prieteni şi cu sute de călăreţi în uniforme strălucitoare; cu care de triumf, pe care ardeau în flăcări, inimi imense, în faţa balcoanelor femeilor adorate; cu banchete în zorii zilei şi cu „giostre" eroi-comice, ca în Poemele cavalereşti ale vremii (40),nu apar mai puţin expresive pentru ceeace ar putea constitui un motiv de reprobare al exceselor la care se dedau cele mai rafinate şi pretenţioase spirite, atunci când era vorba de libera manifestare în public, a ceeace am denumit arta înscenării unei festivităţi.

„Intrările" Suveranilor, sau ale ambasadorilor acestora într'un oraş, nu erau mai puţin speculate, pentru ca rezultatele aceleiaş „arte" să se producă.

Atunci când Ludovic XII, Regele Franţei, solicitat de Lodovico il Moro, şi-a făcut intrarea solemnă în Milano (1499), cortegiul, într'o adevărată procesiune, fusese precedat de cinci sute de arcaşi, care înaintau în sunetul trompotelor şi în bătaia tamburelor. Regele însuş, înainta sub un baldachin de hermină, pe care-l purtau respectabilii profesori ai Universităţii, îmbrăcaţi în robe roşii (41).

Invitat la Curtea Franţei de acelaş Rege, Cesare Borgia s'a pregătit să-şi facă intrarea în Paris, „în costume cât se poate de fastuoase şi cu un minunat cortegiu de gentilomi, al căror lux avea să-i uimească atât de mult pe autorii contemporani de „memorii" (42).

Dar „intrările" în Roma ale aceluiaş Cesare Borgia, după fulgerătoarele-i victorii din Italia de Mijloc, câştigate cu preţul unor sângeroase trădări, erau „fidela reevocare" a intrărilor triumfale a vechilor Impăraţi ai Romei (43).

Numeroase care alegorice erau atunci trase de cai albi pe toate străzile, iar pe unele se vedea statuia lui Iuliu Caesar, drept omonim al învingătorului. Alteori trona el însuş, Cesare Borgia, pe câte un asemenea car, îmbrăcat în costum de Impărat roman, cu coroana de lauri pe cap. In urmă-i veneau carele cu pradă; soldaţii, venind pe jos şi călare, aveau brodate pe piept, cu fir de aur şi de argint, cuvântul „CAESAR", pe care-l şi aclamau, în sunetul trâmbiţelor şi în uralele poporului.

Din felul cum erau alcătuite alaiurile care însoţeau de

obicei personagiile ce-şi făceau „intrarea" în asemenea condiţii, putem deduce apoi marea grijă ce se punea, şi calitativ, întru realizarea cât mai somptuoasă a festivităţilor.

Strălucirii şi fastului exterior, le corespundea astfel distincţia aristocratică a celor ce însoţeau Suveranul.

Ne gândim la cazul poetului Matteo Maria Boiardo, cel legat atât de intim de familia d'Este şi de Curtea lor dela Ferrara, el însuş un nobil renumit pentru fastul cu care-şi ţinea o Curte proprie.

Pe când era tânăr, Contele de Scandiano (adică poetul nostru de mai târziu), făcuse parte din Cortegiul ducal cu ocazia „intrării" în Ferrara a Impăratului Frederic III (1469), sau, altă dată, din suita Ducelui d'Este, atunci când acesta se dusese la Roma, ca să primească din mâinile Papei coroana ducală şi Roza de Aur (1471); sau, înfine, doi ani mai târziu, când făcuse parte din „solemna cavalcadă", care-o adusese pe Eleonora d'Aragona dela Napoli la Ferrara, drept mireasă a Ducelui Ercole (44).

Un tablou al unui pictor obscur, pe cât de necesar documentării istorice, ca Brusasorci (1494—1567), aflător în Palatul Ridolfi din Verona (45), înfăţişează, la fel, interminabilul cortegiu cu care Papa l-a întovărăşit pe Impăratul Carol Quintul al Spaniei, ca să fie încoronat în Catedrala din Bologna.

In acest cortegiu, cu slujitori, suliţaşi, demnitari, baldachine, trâmbiţaşi, prelaţi şi o mare bogăţie de costume, se văd nu mai puţin străluciţi Principi, ambasadori, împreună cu Ducele de Savoia, Ducele de Bavaria, Ducele de Urbino, Marchizul de Monferrato şi mulţi alţi Suverani ca aceia.

Renaşterea a avut şi meritul de-a consfinţi în societatea europeană, drept un îndepărtat reflex al Cavalerismului, cea mai desăvârşită eleganţă a raporturilor sociale.

In acest scop, ea a pus în circulaţie o adevărată ştiinţă, precis codificată, a manierelor de rigoare, admirate apoi şi adoptate de restul lumii civilizate.

Idealul acestei lumi, adesea frivolă şi imorală, se va concentra într'o perpetuă dorinţă de eleganţă, de rafinament artistic şi literar, care s'o poată distinge de restul celorlalţi muritori.

Codificatorul acestei lumi, va fi Baldassar Castiglione.

Nuvelistul ei, Bandello.

Intruchiparea-i cea mai perfectă, Isabella d'Este.

Iar poetul, Ludovico Ariosto.

S'a definit astfel, în conturări cât mai precise, tipul perfectului om de societate (47), chiar dacă un asemenea produs, exclusiv şi autentic, a însemnat izolarea exponenţilor Renaşterii într'o lume închisă, de aristocraţi ai Frumosului şi ai Culturii, indiferent de provenienţele plebee a celor care au practicat-o cu mai mult succes.

Ne putem întreba însă dacă întreaga Renaştere n'a însemnat o vastă izolare a elitelor, de restul vulgului neiniţiat.

Această izolare, împotriva căreia va fi nevoe de o mare Revoluţie, care se va întâmpla abia la sfârşitul secolului XVIII, a avut binefacerile ei, întrucât acei iniţiaţi s'au înţeles totdeauna, când era vorba să admire o aluzie mitologică dintr'o scenă dramatică, sau când s'au entuziasmat de frumuseţile unui autor clasic abia descoperit.

Aşa s'a precizat figura perfectului „Cortegiano", drept ideal uman, prin sine însuş realizat în viaţă.

Poate că niciodată în Istoria omenirii, ca acum, în Renaştere, nu s'a stabilit mai repede un raport de egalitate între ideal şi realitate, din acest punct de vedere.

Astfel s'a ajuns la impresionantul rezultat, pe care îl remarcă Burckhardt (48), că anume, mai mult Curtea părea făcută pentru acest „Cortegiano", decât el pentru Curte.

„Mobilul principal al oricăreia dintre acţiunile sale, nu era grija de a-l servi pe Suveran, cât propria sa perfecţionare".

De aceea chiar în lupte, cu orice risc, perfectul Cortegiano „trebuia să se abţină dela toate acele acţiuni", chiar utile şi nu lipsite de sacrificii, sau de primejdii, care n'ar fi fost suficient de grandioase şi de estetice în ele însile, întrucât el nu trebuia să uite niciodată că ceeace îl conducea la război, nu era datoria în sine, ci numai onoarea".

Numeroase trebuiau deci să fie însuşirile, de natură sufletească şi fizică, pe care aveau a le dovedi, în tot felul, aceşti „oameni de lume şi de Curte".

Nu este mai puţin adevărat însă, că numai armonizând acel complex de însuşiri, neutralizându-le între ele, se putea ajunge la tipul perfect uman, preconizat şi admirat de Renaştere.

Nici o însuşire nu trebuia să aibă atâta supremaţie asupra celorlalte, încât să le eclipseze în parte sau chiar total.

Dar, în aplicaţiile practice ale manifestărilor care ne interesează, este suficient să constatăm pentru moment prezenţa unor elite intelectuale şi estetice în societatea Renaşterii.

Căci în felul acesta se vor putea defini unele din cele mai fundamentale aspecte ale ei.

„Arta — s'a remarcat (49) — nu mai înfloreşte acum, ca pe timpul Comunelor, pentru educaţia poporului; ci pentru egoista plăcere a Suveranului. Deaceea ea şi scapă controlului popular. Suveranii îi umplu de daruri (cel puţin cu vorba!) pe artiştii lor, pentru opere care nu vor fi niciodată expuse în public. Traducerile, de exemplu, foarte îngrijite şi cu migală ornate cu miniaturi, din Platon sau din Aristotel, nu erau desigur destinate supuşilor; adesea ele nu treceau pragul intimului „studiolo".

In felul acesta, iniţierea în Cultura umanistă, cât şi rafinamentul artistic, au creiat în societatea italiană amintitele elite, dacă nu adevăratele caste de intelectuali şi aristocraţi ai Frumosului, menite să împartă lumea Renaşterii în categoria aristocraţilor Artei, ai Culturii şi în aceea a vulgului neacceptat.

Aşa s'a răspândit, accentuându-se, întrebuinţarea Limbii latine, drept mijloc de exprimare care să-i singularizeze şi astfel pe cei necuprinşi în casta umanistă.

Spre meritul Renaşterii, atare tendinţă n'a fost însă exagerată şi reacţiunea n'a întârziat să se impună, în sensul folosirii Limbii populare italiene, încă din secolul XV.

Se constată deci că nici aşa, Renaşterea italiană nu a căzut în excesul imitării Antichităţii cu orice preţ, cum ar fi fost de altfel natural, dar ceeace ar fi accentuat mai mult distanţa care separa cele două categorii despre care am vorbit.

Renaşterea italiană a păstrat de fapt în fondul ei multe aspecte burgheze, poate datorită în special provenienţei exponenţilor săi.

In realitate, aşa s'a putut menţine Renaşterea pe linia marilor posibilităţi de creaţie, fără a trebui să renunţe definitiv la acea aristocraţie a Culturii şi a Artei, menită să consfinţească totuş caracterele şi valorile ei cele mai de seamă.

Arta înscenării unei festivităţi, aşa cum a fost arătată în decursul acestui capitol, a avut tocmai rostul să asigure legătura valorilor de artă, în felul cum erau voite de pro-

motorii şi de creatorii lor, cu marea mulţime anonimă, de care altfel s'ar fi înstrăinat dela început.

O atare artă, lărgind până la desfiinţare cadrele producţiilor dramatice propriu-zise, şi-a arogat funcţia socială a Teatrului, pe care l-a făcut să capete în Italia, şi astfel, acel accentuat caracter popular, pe care nu l-a contrazis, tot de pe atunci, Teatrul religios al Sacrelor Reprezentări şi populara Comedie de Artă.

Suveranul, Marchiza, Condotierul, „il Cortegiano", Poetul şi Umanistul, au descins uneori în mijlocul mulţimii dela Curtea altfel inaccesibilă, a invidiatei lor nobleţi spirituale. Iar atunci, cu un gest de mărinimie seniorială, au poruncit să se dea de ştire în lumea întreagă că vor oferi un banchet, pe care îl voiau consumat în mijlocul celei mai fantastice revărsări de fast şi de strălucire, pentru ca Arta să coboare, în formele-i cele mai omeneşti, în mijlocul mulţimii.

BIBLIOGRAFIE

1. J. Burckhardt, **La Civiltà del Rinascimento, etc.,** ed. cit., vol. II, p. 160.
2. Cfr. vol. **Toscana**, Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte I, p. 197.
3. Evocat în Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 170.
4. Reprodus în Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, p. 50.
5. Datele în Alexandru Marcu, **op. cit.,** p. 32.
6. Cazul este relatat de V. Rossi, p. 541.
7. Cfr. Cesare Torricelli, **La famiglia Chigi emula del fasto mediceo,** în revista **Illustrazione Toscana,** Firenze, genn. 1941, p. 12.
8. V. Rossi, **op. cit.,** pp. 316—317.
9. Reprodus în Robert de la Sizeranne, **op. cit.,** p. 164.
10. **Ibid.,** p. 178.
11. **Ibid.,** p. 155.
12. Michele Catalano, **Lucrezia Borgia Duchessa di Ferrara,** Ferrara, Taddei, [1920], pp. 11—15.
13. V. Rossi, **op. cit.,** p. 531.
14. H. Hauvette, **L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI-e siècle,** Paris, Champion, 1927, p. 153.
15. Al. Luzio, **La mostra iconografica gonzaghesca, etc. l. cit.,** p. 319.
16. Datele în vol. **Lombardia,** Milano, Touring Club Italiano, vol. II, p. 223.
17. Nino Tamassia, **La famiglia italiana nei secoli decimoquinto e decimosesto,** Palermo, R. Sandron, [1910], pp. 49 şi urm.
18. C. Jacini, **Il viaggio del Po. Le Campagne.** II, Milano, Hoepli, f. a., p. 31.
19. V. Rossi, **op. cit.,** p. 360.
20. Exemplul se găseşte relatat în G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 157.
21. Exemplul a fost găsit în C. Jacini, **op. cit.,** p. 218.
22. V. Rossi, **op. cit.,** p. 474.
23. Faptul este relatat în C. Jacini, **op. cit.,** p. 283.
24. Citată în G. Portigliotti, **op. cit.,** p. 72.
25. **In figuri femenine din Renaştere,** ed. cit., p. 60.
26. G. Portigliotti, **op. cit.,** pp. 66 şi urm.
27. In **Atti del Secondo Convegno Nazionale di Studi sul Rinascimento,** Firenze, Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1940 — XVIII, p. 69.

28. V. Rossi, **op. cit.,** p. 532.
29. Luzio—Renier, **Commedie classiche in Ferrara nel 1499,** în **Giornale Storico della Letteratura Italiana,** VI (1888), vol. XI, p. 178.
30. Precizările împrejurărilor, în V. Rossi, **op. cit.,** p. 375.
31. **Ibid.,** p. 540.
32. **Ibid.,** p. 505.
33. Datele în **ibid.,** p. 295.
34. **Ibid.,** p. 220 (pentru întregul citat).
35. Reproduse în **ibid.,** p. 223.
36. Datele în G. Portigliotti, **op. cit.,** p. 60.
37. **Ibid.,** p. 233.
38. **Ibid.,** p. 19.
39. V. Rossi, p. 342.
40. O astfel de procesiune de Carnaval, a fost descrisă în Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, pp. 42 şi urm.
41. Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, p. 110.
42. G. Portigliotti, **op. cit.,** pp. 138—139.
43. **Ibid.,** p. 155.
44. V. Rossi, **op. cit.,** p. 441.
45. L'am găsit reprodus în Cesare Jacini, **op. cit.,** p. 169 (pl. XXII).
46. In **op. cit.,** vol. II, p. 160.
47. J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. II, p. 135.
48. **Ibid.,** p. 135.
49. C. Jacini, **op. cit.,** p. 95.

CAPITOLUL AL ŞAPTELEA

ARTA ÎNDELETNICIRILOR

SUMAR. — Arta omului politic şi arta de a guverna Statul (p. 175); condiţia acestei arte: eroismul şi arta de-a muri (p. 176); arta disimulării şi arta de-a trăda (p. 177); arta diplomaţiei (p. 180); arta vorbitorului (p. 181); Oratoria oficială, alături de arta conversaţiei (p. 181); arta adulaţiei (p. 183); arta războiului şi a duelului (p. 184); tratatele acestei arte (p. 187); arta fortificaţiilor (p. 187); arta portretiştilor (p. 189); arta tipăritorilor de cărţi (p. 192); arta miniaturiştilor şi a caligrafilor (p. 193); şi aceea a legătorilor de cărţi (p. 198); arta ceramiştilor (p. 199); arta alegerii materialelor (p. 201), arta modernizării unui oraş (p. 201), arta vânătorilor (p. 206), arta călătoriilor (p. 207), arta istoriografului (p. 208); arta filologului (p. 209), arta traducătorului (p. 210); arta versificării (p. 212); arta Dansului şi a Muzicei (p. 215); arta iubirii şi a vieţii (p. 219).

Oamenii Renaşterii, atât de încrezători în autoritatea marilor gânditori ai Antichităţii, puteau afla oricând în opera lui Aristotel şi a lui Cicero, confirmarea că o individualitate umană nu-şi poate asigura desăvârşirea decât prin participarea la viaţa unei colectivităţi constituite, a unei „polis", ori a unei „respublica" (1).

Şi într'adevăr, dacă secolul XV, adică răstimpul celei dintâi Renaşteri, n'a corespuns în Italia cu o epocă de mari înălţări naţionale şi colective, în coincidenţă cu cele individuale, nu este mai puţin adevărat că arta „guvernării" unui Stat (Machiavelli le va denumi „Republici", sau „Principate"), va fi atât de mult practicată de toţi Italienii, fie ca Suverani, fie ca simpli „secretari", adică sfetnici ai acestora, încât ei şi Renaşterea vor consfinţi-o în viaţa modernă a Europei, pentru mai multe secole.

Intr'o vreme în care eroismul individual era socotit drept cea mai normală manifestare, nu se putea ca tot ceeace

mai rămăsese din tradiţiile cavalereşti ale acestui popor, să nu se fi întruchipat în forme de viaţă eroică, puse în slujba celui, sau a celor, nu totdeauna la înălţimea sacrificiului, care ştiau să le folosească spre binele lor.

Din îndeletnicirea omului de Stat, de orice fel, nu putea să lipsească deci „arta eroismului", unită cu „arta de-a muri frumos", despre care ştiuse să se exprime categoric unul dintre cei dintâi Condotieri ai săi, Sigismondo Malatesta, scriind: „Uno bello morire tutta una vita onora" (2).

De aici, din acest sentiment despre frumuseţea morţii, se isca tot eroismul şi tot pateticul existenţei acestor oameni, pe care nu-i însufleţea decât amintirea (mai mult literară) a idealului cavaleresc; dar, în orice caz, nu-i însufleţea un susţinut simţ al iubirii de Patrie; ci, ambelor idealuri, li se substituia cel mult această „estetică a Morţii".

Deprinşi să trăiască viaţa cu atâta frenezie, încât şi moartea li se părea apoi frumoasă, aceşti oameni au ajuns să ţină, în primul rând, la trăirea vieţii oricât de mult sau oricât de puţin, dar în deplină libertate a spiritului şi în deplină satisfacere a corpului, intens şi total.

După aceea, simţeau că pot să moară oricând şi oricum. Dacă mureau eroic, într'o încordare supremă a fiinţei lor sufleteşti şi corporale, într'o „giostră", sau într'o încăerare de lagăr, cu atâta erau mai mulţumiţi.

Sigur este că sentimentul de groază în faţa morţii, atât de creştin şi de adâncit de Evul Mediu în suflete, începuse a se risipi din conştiinţa acestor oameni, poate şi sub influenţa concepţiilor păgâne de seninătate în faţa Morţii.

Căci iată-l, de-o pildă, pe acelaş Condotier din Rimini, faţă în faţă cu acest sentiment. Pe când iubita sa Isotta avea numai 15 ani şi viaţa îi surâdea în tot felul de făgăduinţi şi încredere, a pus meşterii să-i pregătească mormântul în Catedrală. Iar sub influenţa lui Petrarca, acelaş Suveran-poet, sau poeţii Curţii pentru dânsul, o cântaseră pe aceeaş adolescentă, în viaţă şi după moarte, prin I s o t t e e.

Sugestionat de acea „frumuseţe a Morţii", dela Literatură Sigismondo trecuse la transpunerea sentimentală, în piatra unui sarcofag, spre a-şi imortaliza astfel iubirea în marmora mai rezistentă ca versul (3).

„Arta de-a muri frumos" era presupusă, aşa dar, în „arta eroismului" şi amândouă laolaltă puteau fi presupuse ca posibile şi în cazul copiilor, şi în cazul femeilor.

Pentru cei dintâi, este valabil tot exemplul lui Sigismondo, fiind mai bine cunoscut.

Pentru celelalte, stă vie în amintiri mărturia Caterinei Sforza, rămasă celebră în analele curajului femenin, într'o vreme când toate soţiile de Condotieri îi înlocuiau cu atâta destoinicie, în cele mai riscate întreprinderi politice şi în marea „artă" de a guverna poporul. Iar această „michelangiolescă" figură (4), contrasta cu atât mai mult cu aceea a soţului său Girolamo Riario, nepotul Papei Sixt IV, cu cât acesta îl ridicase la un moment dat la rangul de Principe, peste mai multe oraşe din Italia Centrală.

Dar nimic nu ni se pare mai expresiv pentru această artă a eroismului, decât următoarele sfaturi pe care i le dădea omul de Stat şi poetul Gioviano Pontano, Suveranului său din Napoli Ferdinando d'Aragona, în preziua marei catastrofe a acelei Dinastii (5):

„...Eşti bătrân şi toată Italia, Franţa şi Spania, îţi sunt conjurate împotrivă şi nu te vor ajuta; iar Turcul va sări pe tine, cum fac muştele cu cel bolnav. Aşa încât la vorbele frumoase adaogă fapta, care înseamnă buna prevedere. Nu te face oaie, căci porcii se vor face lupi. Nu te încrede atâta în Dumnezeu, căci nu te ajută fără tine, în cazurile în care oamenii se pot ajuta singuri. Nu ţine în ultimul moment să te dai cu totul pe mâna Norocului, că el obişnueşte să înşele, iar oamenii au în bună parte liberul lor arbitru".

Dela realismul crud, împins până la cinism faţă de Dumnezeu şi de norocul bun al armelor pământene, pe care îl denotă aceste îndemnuri ale sfetnicului către Suveran şi până la ceeace Renaşterea a consfinţit în arta politică drept artă a simulării şi a tuturor trădărilor, pasul este, evident, foarte aproape.

Pentru prima dintre aceste două arte, întregul secol şi-a aflat expresia în următoarele versuri ale unui poet ca Ariosto (6): „...Quantunque il simular sia le più volte / ripreso, e dia di mala mente indici, / si trova pur in molte cose e molte / aver fatti evidenti benefici, / e danni e biasmi e morti aver già tolte; / chè non conversiam sempre con gli amici / in questa assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena".

Şi atunci, salvarea nu putea veni decât dela o artă ca simularea, mai sigură în rezultate şi deci mai folosită ca trădarea.

S'a observat, poate pe drept cuvânt, că o interpretare romanţioasă a Istoriei italiene, îi atribue numai Condotierului şi Principelui italian o deosebită aptitudine pentru această artă a trădării, de care pe atunci se învredniceau de fapt toţi Suveranii lumii (7) şi pe care o practicau, fără distincţie, Condotierii, Papii, Regii, Seniorii şi Impăraţii.

Dacă nu se reacţiona la trădare prin vendetă, trădării i se opunea trădarea, cursei altă cursă, schimbării la faţă o schimbare la faţă. Şi astfel, arta trădării îşi avea meşterii ei recunoscuţi.

Cine l-ar fi putut întrece în această privinţă, pe Ducele Milanului Lodovico il Moro, dacă nu aceia care s'au priceput să-l trădeze cu mai multă iscusinţă?

Căci Ducele s'a remarcat în faţa Istoriei (8), numai printr'o mai mare eleganţă, curtenie şi artă, în a răspunde trădărilor prin altele mai iscusite.

Cronica Renaşterii ilustrează astfel dramatic de abundent acest capitol, viaţa oricăreia dintre Curţile sale, oferind pagini de-o impresionantă coloratură a neîntrecutei ingeniozităţi în uneltirea trădărilor.

Cazul lui Ferrante d'Aragona, Regele Neapolului (urmaş al unui Principe maur din Valencia), cu poftiri de rivali la banchete şi cu prinderea lor acolo, ca să-i închidă în colivii de fier, să-i omoare şi să le ţină în sălile Palatului cadavrele îmbălsămate, gătite în cele mai luxoase costume, este destul de cunoscut, spre a-l mai relata în detaliu.

Dar nici Florenţa tuturor rafinamentelor de Artă şi Cultură, nu oferea exemple mult deosebite. Căci de îndată ce se făcea bănuit de trădare comandantul unei fortăreţe în solda sa, era chemat de Stăpânire, ademenit tot prin trădare în Sala Gonfalonierului şi apoi omorît de doi sicari, ascunşi după clasica draperie; iar după ce capul cadavrului era tăiat, îl aruncau în Piaţa Palatului Comunal, spre a-l vedea cât mai multă lume (9).

Cum ar putea să lipsească apoi din asemenea relatări, oricât de sumare, exemplele pe care le oferă cronica evenimentelor din timpul domniei familiei Borgia?

Trădările puse la cale de şeful ei, Papa Alexandru VI, în scopul de a-i asigura fiului său Cesare stăpânirea asupra Italiei de Mijloc, în dauna Seniorilor din oraşe ca Rimini, Forlì, Urbino, Faenţa sau Bologna, spre a întemeia astfel o puternică Dinastie, sunt dintre cele mai des povestite în cărţile despre Renaştere. Iată totuş una (10):

Seniorul Faenţei, asediată în 1501 de trupele Ducelui Valentino, era adolescentul Astorre Manfredi, de-o frumuseţe care-l făcuse legendar şi îi asigurase reputaţia unui alt Antinous.

In preajma lui se aflau în acele grele împrejurări, toţi bătrânii sfetnici ai Statului, toţi nobilii şi tot poporul.

După un asediu nenorocit şi după capitularea cetăţii, Astorre făcuse totuş imprudenţa de-a se încrede în tratatul de pace iscălit de Cesare Borgia, ducându-se să i se închine în cortul din tabăra lui. Căci fusese imediat arestat şi dus apoi sub escortă la Roma, spre a fi aruncat în subteranele dela Castel Sant'Angelo, de unde a fost scos după un an, spre a fi aruncat cu o piatră grea legată de gât, în Tibru, împreună cu un frate al său şi cu alţi câţiva necunoscuţi, fără a se şti până astăzi dacă frumuseţea lui de efeb nu-i fusese fatală.

Atras într'o cursă asemănătoare de acelaş Duce (Machiavelli îl va declara de fapt „Principe", prin dedicaţia lui), tânărul Guidobaldo dela Urbino ar fi trebuit să aibă aceeaş soartă, dacă dibăcia de-a evita acea trădare, printr'o mai mare iscusinţă, nu l-ar fi salvat la timp, dându-i putinţa să-şi părăsească Statul prin fugă şi printr'un exil nenorocit la Mantova, menit să trezească compătimirea Lucreţiei Borgia şi indignarea ei împotriva purtării unui frate atâta de scelerat.

Şi totuş: sunt interpreţi ai Renaşterii, unii dintre ei cu autoritatea lui Giovanni Gentile (11), care să identifice astăzi în Cesare Borgia pe autorul celei mai mari capodopere a acelei „arte" de „a face Statul", iar în Machiavelli pe autorul portretului său ideal.

Şi într'un caz, şi în altul, arta Politicei se poate defini drept „estetică", în sensul cel mai propriu al cuvântului; „după cum estetică este în general — continuă Gentile — concepţia despre realitatea umană, pe care Umanismul o afirmă împotriva Naturalismului medieval".

Numele lui Cesare Borgia, citat printre maeştrii artei de a guverna, îl acceptă, desigur, în aceeaş tovărăşie, pe acela al lui Ferdinando d'Aragona (fiorosul şi vindicativul Ferdinando I d'Aragona al Neapolului), în care Istoria modernă înclină să vadă totuş pe Suveranul care-a ştiut să întruchipeze „triumful acelei virtus omeneşti asupra Fortunei" şi „pe unul din cei mai înţelepţi oameni politici", neîntrecut „mânuitor de oameni şi de evenimente, în scopul de-a

domina şi de-a pleca sub voinţa unuia singur, mersul Istoriei" (12); precum îl acceptă pe al lui Sigismondo Malatesta, admirat de un duşman neînduplecat ca Papa Pius II, pentru „virtutea" disimulării şi pentru înălţimea la care ştiuse să consfinţească arta Politicei, prin care izbutea să iscodească cele mai ascunse gânduri şi gesturi ale supuşilor, ale prietenilor şi ale neprietenilor săi (13).

Adevărată anticipare a Principelui ideal, Lorenzo cel Magnific al Florenţei, splendidă întruchipare de om perfect, aşa cum l-a conceput în cele mai frumoase veleităţi noua Renaştere, s'a dovedit a fi deopotrivă un admirabil spirit practic, în arta guvernării.

In primul rând, se remarcă faptul că a ocârmuit Florenţa, Toscana şi, în mare parte, destinele politice ale întregei Italii, dacă nu ale Europei timpului său, fără a sta pe tron; ci de acasă, din palatul său de pe Via Larga.

Şi apoi, Lorenzo n'a dovedit niciodată „prea multe scrupule în alegerea mijloacelor care aveau a-l duce la scop; după cum nici el n'a evitat actele de cruzime şi de necinste, vendetele care-au urmat după Conjuraţia Pazzi-lor şi chiar abuzul cu banii publici, sau loviturile violente date regimului popular" (14).

De aceea l-a şi definit Francesco Guicciardini „il migliore e più piacevole tiranno" („cel mai bun şi mai agreabil tiran"), din câţi erau de dorit pe acea vreme.

Iar în clipa morţii, Lorenzo s'a dovedit conştient de o atare „virtute", pe care o posedase în cel mai înalt grad, transmiţând fiului său, sub forma unui luminos testament politic (aceluia avea să-i servească mult, în îndeletnicirea care-l aştepta, de diplomat şi de om al Bisericii), un lung tratat asupra artei de a guverna Statul, fruct al unei geniale şi lungi cariere (15).

Prin Lorenzo, diplomaţia şi ocârmuirea au fost cu adevărat ridicate la demnitatea de „arte", în domeniul cărora s'a dovedit cel mai genial reprezentant, ca şi în domeniul Renaşterii artistice sau intelectuale. Căci, în ce priveşte Politica, este impresionant de reţinut extraordinarul merit pe care l-a avut el în a echilibra, printr'o impecabilă armonizare, interesele şi pornirile acelui vălmăşag de State şi mici Suverani ai Italiei secolului XV, ceeace înseamnă şi marele aport, în acest domeniu politic, al deprinderii sale cu problemele de simetrie, de proporţie şi de superioare armonii.

Indisolubil legată de artele şi îndeletnicirile de mai sus, apare apoi aceea a diplomaţiei, care de atunci datează, în acest fel practicată, pentru întreaga lume modernă; căci au consacrat-o în secolul Renaşterii, Bailii Veneţiei şi Secretarii Florenţei.

Mânuirea acestei „arte" le era încredinţată mai totdeauna cărturarilor, poeţi şi umanişti, de aproape înrudiţi ca provenienţă şi spirit cu Messer Niccolò Machiavelli, fixat în amintirea posterităţii drept prototipul „Secretarului" ambasador. Nu era însă rar cazul ca această iscusită îndeletnicire, care presupunea o îmbinare a tuturor calităţilor şi defectelor artei de a guverna, să le fie încredinţată femeilor, chiar foarte de timpuriu, precum era cazul Beatricei d'Este, soţia lui Moro, îmbrăcată anume cât mai luxos şi lăsată să apere interesele unui Stat ca acela, în faţa bătrânilor Senatori ai Veneţiei, în sala mare a Palatului Ducal (16).

Insă în aceeaş măsură şi pentru practicarea aceleiaş îndeletniciri, s'a impus între valorile consacrate de Renaştere şi „arta vorbitorului".

După cum se impusese în acel timp arta redactării unei scrisori (de aceea a luat atât de mare desvoltare Epistolografia în Quattrocento), în aceeaş măsură a mijlocit un model ca Cicero sau Quintilian, dezvoltarea la maxim a bunei arte a Oratoriei.

Ea se practica atât în limba latină, cât şi în cea „vulgară" (adică italiană), cu ocazia frecventelor Concilii ale Bisericii, a primirilor de ambasadori, a întâmpinării de Suverani, cu un cuvânt a multiplelor festivităţi organizate, după cum s'a văzut, în Renaştere.

Elocvenţa, de altfel, era presupusă în aptitudinile înăscute şi cele mai apreciate, ale unui popor ca cel italian, atât în sensul de oratorie activă, a oratorului, cât şi în sensul de oratorie pasivă, a ascultătorului.

Mai surprinzător poate să pară faptul că în Renaştere, deci într'o epocă de aparentă dezinteresare religioasă, s'a practicat mult şi cu apreciabil succes, Oratoria sacră, prin cuvântul, ascultat până la evlavie, al unor predicatori ca Bernardino din Siena, sau ca Mariano da Gennazzano, care, printr'o rară eleganţă de stil şi printr'o neuitată graţie în rostire, izbutise să-l eclipseze, chiar în faţa unui admirator ca Lorenzo il Magnifico, pe vijeliosul şi nu mai puţin talentatul predicator, care a fost Girolamo Savonarola (17).

Alături de Oratoria oficială, politică sau sacră şi ca o

consecinţă ramificată a ei, s'a dezvoltat apoi în societatea Renaşterii, cu un succes aproape neegalat, aceea care se poate denumi „arta conversaţiei".

Marea ambiţie a oricărui om deosebit dotat, a rămas în timpul Renaşterii ambiţia de-a atrage atenţia semenilor săi prin ceva.

Această veleitate nu mai putea fi satisfăcută acum, prin ceeace reprezentase rangul, bravura sau averea în societatea feudală.

Semenii trebuiau seduşi prin farmecul deosebit al personalităţii.

De aici s'a născut şi acea „artă a raporturilor sociale" în care Italienii mai ales, au excelat dela început.

S'a codificat astfel, prin ei, acea politeţe epistolară, sau verbală, inspirată din cea mai distinsă urbanitate, care se va consfinţi în secolele următoare prin generalizarea ei în toată lumea europeană.

„La gentilezza" şi „la piacevolezza", de care dădeau dovadă Italienii Renaşterii, au rămas astfel proverbiale.

O altă expresie a aceleiaş „arte", a fost deci aceea a conversaţiei, seducător amestec de sclipitoare ingeniozitate, de inteligenţă şi de fantezie, de teatral şi de cultură, de graţie şi de insinuare.

Expresia cea mai desăvârşită a unei atare arte, se va regăsi după două secole la Curtea Regilor Franţei şi, prin ea, în tragediile Clasicilor francezi, care-aveau s'o ducă la cele mai invidiate şi rafinate perfecţionări [18].

Italienii secolului XV au rămas în schimb neîntrecuţi în arta oratoriei diplomatice, atunci când prezenţa lor în a pune la cale alianţe şi răscoale, sau în a declara un război, era mult mai apreciată şi efectivă, decât victoriile de pe câmpurile de bătaie [19]; sau atunci când un „orator" al Florentinilor ca Giannozzo Manetti la Regele Alfonso d'Aragona al Neapolului (să se noteze că „orator" însemna pe atunci „ambasador"), reuşise a-l seduce într'atâta pe acel strălucit Suveran, încât înlăturase din gândul său orice altă preocupare [20].

Mare desfăşurare de oratorie se practica însă pe atunci şi cu un invidiabil răsunet, cu prilejul numeroaselor Concilii, convocate în Italia şi în afară de graniţele ei, de Biserica Romei. „Maestru în arta de-a acorda cuvintele, frazele şi perioadele în armonii variate şi fermecătoare", era declarat cu acele ocazii Toscanul Enea Silvio Piccolomini, pe care

aceeaş Biserică avea să-l aibă în curând printre Pontifii ei [21]. „Expert în a modera deşarta amplificare retorică prin citate potrivite din autorii clasici şi din cei sacri, sau prin lungi episoade istorice, el ştia să întărească obişnuita partitură a discursurilor sale, măcar cu umbra unui raţionament... De aici marile şi trecătoarele sale succese oratorice, la care trebue să fi contribuit şi prestanţa frumoasă, vocea clară şi suavă, ca şi graţia gesturilor sale".

Această artă a vorbirii în public, pe care o denota îndeletnicirea de simplu cărturar, sau de „secretar" diplomatic şi care afla atât de variate exprimări în societatea Renaşterii, a asigurat apoi, în lipsa unui Teatru de artă, legătura publicului mare cu o anumită Cultură.

Să nu uităm, într'adevăr, că prin pieţele oraşelor italiene se organizau încă adevărate spectacole în aer liber, de către povestitorii de întâmplări cavalereşti (de obicei în legătură cu Roland şi cu Paladinii lui Carol cel Mare, ca în vestitele Chansons de Geste, sau ale lui Roland) [22].

Intre două episoade — adesea recitarea ţinea mai multe ore, în câteva zile consecutive — „cântăreţii de bancă" („i cantam-banco") umblau cu talerul printre ascultători şi, ca să dea mai multă culoare povestirilor, însoţeau recitările lor de acordurile unui instrument de coarde.

In felul acesta, arcuşul servea şi pentru a sublinia pasagiile dramatice, prin gesticulări mai violente.

Iată de ce un Umanist contemporan, putea să relateze în felul următor impresiile sale dela un „spectacol" ca acesta, cu totul anacronic, pe-o vreme când Epopeia clasică, prin Virgiliu şi Homer, întârzia încă să înlăture acea tradiţie medievală [23]:

„...L'am auzit într'o zi pe Antonio di Guido [Cantambancul faimos, care-a fost comparat de Poliziano cu Orfeu], cântând în Piaţa S. Martino războaele lui Orlando [Roland], cu atâta elocvenţă, încât mi se părea că-l aud pe Petrarca. Ai fi zis că ai chiar înaintea ochilor bătăliile, nu o simplă descriere a lor. Am citit pe urmă aceleaşi versuri. Doamne! Ce grosolănie! Nu le mai recunoşteam!".

Arta adulaţiei, oricât de mult ar fi fost pusă la încercare printre „virtuţile" ce se cereau dela un „cortegiano" şi dela un diplomat, se pare a fi constituit în deosebi punctul de onoare rezervat poeţilor.

Poeţii dela Curtea unui Sigismondo Malatesta, precum

era la un moment dat Porcellio Pandoni, se dovedeau în stare să compună întregi poeme mitologice, în versuri latine, ca aceea intitulată De amore Jovis in Isottam (adică despre îndrăgostirea lui Jupiter de iubita lui Sigismondo) şi în care Zeul Marte, cu Apollo şi cu acelaş Jupiter, i-o disputau acestuia pe Isotta, cu atâta înverşunare, încât până la urmă, se învoesc să i-o lase Condotierului cât va fi în viaţă, pentru ca apoi „sit nova stella poli". („Să fie o nouă stea pe firmament" ([24]).

Asemenea adulaţii echivalau de fapt cu divinizarea acelei muritoare încă din viaţă şi cu transfigurarea ei în Divinitate, fără ca puterea Artei să fi îndreptăţit, ca în cazul lui Dante, sau al lui Petrarca, un asemenea procedeu, din partea unor poeţi ca Porcellio Pandoni, Ariosti Malatesta, Serafino Aquilano, sau ca Francesco Accolti şi de care profitau, alături de „diva între dive" Isotta, contemporani ca Eleonora d'Aragona, Cesare Borgia, Francesco Sforza, sau Borso d'Este.

Dar, din fericire, Renaşterea a avut parte şi de poeţi mari, ca Ludovico Ariosto.

Din punct de vedere al servilismului adulativ, conştiinţa lui nu s'a comportat însă altfel.

Căci nu există epitet şi comparaţie suficient de convingătoare, nu există mai ales antiteze suficient de contrastante în Orlando al său (c. XIII) („plumbul" faţă de „argint", „arama" faţă de „aur", „salcia" faţă de „laur" şi altele la fel), spre a elogia mai insistent „frumuseţea, virtutea, faima onestă şi norocul" unei stăpâne ca Lucreţia Borgia, în comparaţie cu celelalte prea-strălucite doamne.

Iar adulaţia nu se răsfrângea numai asupra calităţilor personale ale Ducesei, fizice sau sufleteşti, ci şi asupra meritului de-a fi născut fii atât de „regali" ca Ercole d'Este. „Intrucât — adăoga Poetul — parfumul nu se duce atât de repede, chiar dacă îl pui într'un vas nou, fie el rău sau bun".

Revenind însă la observaţiile în legătură cu arta de a guverna Statul, se va nota că noţiunea de conducător politic şi aceea de războinic, nu erau niciodată disociate. De aceea, foarte mare importanţă va căpăta printre valorile de viaţă ale Renaşterii, arta strategiei, a fortificaţiilor, a conducerii mercenarilor la luptă, a luării cu asalt a unei cetăţi, cu un cuvânt, arta războiului.

„In Italia — constată Burckhardt ([25]) — mai înainte ca în

orice altă ţară, s'a avut o ştiinţă şi o artă a războiului, tratate în mod cu totul sistematic şi raţional; după cum acolo se întâlnesc cele dintâi exemple de războae conduse cu un spirit pur artistic".

Iată, aşa dar, că în Quattrocento războiul a căpătat caracterul şi înfăţişarea unei adevărate opere de artă ([26]), nu numai în ce priveşte ingeniozitatea planurilor strategice, sau dispoziţia câmpurilor de luptă şi a taberelor; dar şi născocirea primelor arme de foc (ele erau opere de artă şi în ce priveşte ornamentaţia, deloc socotită superfluă la asemenea obiecte supuse tuturor deteriorărilor), sau, mai ales, arta fortificaţiilor (Sigismondo Malatesta), a duelurilor colective („le giostre"), sau a celor individuale, între doi campioni: Ariosto şi Tasso.

Astfel, dând valabilitate unei noi profesii — aceea a Condotierilor — Italienii Renaşterii, „atât prin mijloacele de atac, cât şi prin construirea fortăreţelor, au ajuns maeştrii întregei Europe" ([27]).

Arta nouă a războiului deplasând interesul pe care-l ofereau armatele, spre cel exclusiv pe care-l reprezenta bravura şi iscusinţa personală, nici un Suveran, oricât de neînsemnat, nu s'a mai putut sustrage obligaţiei de a fi în acelaş timp un războinic, nu în sensul de apărător al propriei Patrii, cât în acela de Condotier, adică de comandant, care căuta cu intenţie riscul bătăliilor, pentru sine, sau pentru cei care-l angajau cu plată ([28]).

Dezvoltarea aceasta subiectivă a îndeletnicirii armelor, şi-a găsit expresia cea mai caracteristică în aşa zisele „sfidări", dintre care celebră a rămas în Istorie şi în romanele istorice ale Romantismului, aceea dela Barletta, în Sudul Italiei (1503), întâmplată între o serie de campioni italieni şi alţii francezi.

In felul acesta, provocatorul îşi asigura prin victorie o adevărată apoteoză, perpetuată apoi prin arta poeţilor. In buna reuşită a acestor lupte — adaogă Burckhardt ([29]) — nu se mai aştepta judecata lui Dumnezeu, ci izbânda curajului personal, pe lângă satisfacerea ambiţiei unei întregi armate, sau a unei întregi naţiuni.

Drept este însă că prin această excesivă individualizare a luptelor, îndeletnicirea armelor putea să degenereze adesea în cele mai ruşinoase cruzimi, sau, fiind vorba de mercenari, în cele mai înspăimântătoare jafuri. In schimb, se asigura carierei armelor încă acel simţ al Cavaleris-

mului aventuros, care avea să facă pe de-o-parte foarte gustată şi populară în toată Europa Literatura epică italiană; iar pe de altă parte, această producţie epică va găsi în instituţiile reale din societatea italiană a timpului, punctele de contact efectiv, care să-i asigure consistenţa unei adevărate Epopei naţionale.

Duelul nu a fost deci totdeauna înţeles drept repararea unei ofense, cât mai ales drept prilej de manifestare a bravurii şi a dibăciei, în care erau implicate deopotrivă calităţile sufleteşti şi posibilităţile fizice.

De aceea duelul a păstrat în Renaştere un caracter dramatic, în sensul spectaculos al cuvântului, făcând parte din seria nesfârşită de manifestări populare, cu pregătiri prealabile şi cu participarea întregului popor. Avea deci mai mult caracterul unei competiţiuni, aşa cum l-au păstrat până astăzi cunoscutele întreceri populare dela Siena.

Oricâtă desfăşurare de forţă brută presupunea, nu degenera totdeauna în cruzimi pentru cruzime; căci îl înobila, deopotrivă, simţul estetic şi arta.

Aşa se va explica prezenţa în Literatura italiană a secolului XV, ca frecvente teme de inspiraţie, a acelor „giostre" (dueluri simulate de cavaleri pe cai), puse la cale de nobili şi cântate apoi, în versurile lor, de poeţi ca Pulci sau Poliziano.

Dar şi în sine, duelul constituia pe atunci o artă, în sensul tehnic şi estetic al cuvântului. Mărturia cea mai preţioasă în această privinţă, o păstrează tot documentele literare, adică poemele pseudo-cavalereşti ale timpului, care par scrise anume pentru glorificarea bravurii diferiţilor eroi şi manifestată prin arta duelului.

Aşa este Morgante al lui Pulci, Orlando cel Indrăgostit al lui Boiardo (descrierea duelului dintre acesta şi Agricante, nu lipseşte din nici o antologie) şi, mai ales, Orlando Furioso, până la toţi bravii cavaleri creştini şi păgâni, din mai îndepărtatul Jerusalim Liberat.

In arta duelului, astfel prezentată de literaţii Renaşterii, se distinge totdeauna arta provocării, a pregătirii, a alegerii armelor, a felului de a purta lupta, sau a declarării finalului, prin răpunerea, după toate legile artei, a rivalului.

Sub influenţa maeştrilor italieni care le-au ilustrat, arta şi ştiinţa armelor s'au răspândit în Europa veacurilor următoare. Prin ele s'au afirmat din secolul XVI şi până târziu, în timpul unor generali italieni dela Curtea Imperialilor ca

Eugenio di Savoia, sau ca Luigi Ferdinando Marsili, tot felul de iscusiţi reprezentanţi ai acestor arte italiene, printre care îşi cere un loc în atenţia noastră levantinul Jacob Eraclidul, ajuns la un moment dat (1561—1563), Principe al Moldovei, fiind cunoscut între urmaşii lui Ştefan cel Mare, sub numele de Despot Vodă şi ale cărei legături cu italianul Guagnini, întregesc filiera acestor vaste ramificaţii ale artei războiului, în întreaga lume contemporană (30).

Numeroase sunt, într'adevăr, tratatele de artă militară, alcătuite cu începere din secolul XV, de mult căutaţii specialişti italieni.

Ele erau compilate de oricine, uneori chiar în versuri, spre a ajuta memorizarea, (exemplul precis îl oferă un umanist ca Roberto Valturio dela Rimini, sau ca Antonio Cornazzano, în slujba Condotierului Colleoni şi a familiei Sforza din Milano) (31); iar marele prestigiu de care s'au bucurat aceste tratate, îl dovedeşte răspândirea unora ca acela alcătuit în 1438, de un Catone Sacco din Pavia, al cărui manuscris s'a răzleţit cu timpul într'o arhivă din Petersburg (32).

Vom adăoga, înfine, că un reprezentant al spiritualităţii Renaşterii ca Machiavelli nu s'a sustras atracţiei de-a contribui la această îndeletnicire de teoretician al războiului, alcătuind un cunoscut tratat, intitulat tocmai Dell'arte della Guerra.

Iscusinţa maeştrilor italieni în această privinţă nu s'a limitat însă numai la asemenea îndrumări teoretice; căci, concomitent cu ele, a luat o neîntrecută dezvoltare în Italia, arta fortificaţiilor.

Se pare ca şi sigur că Leonardo da Vinci a părăsit Florenţa şi prietenia unui senior ca Magnificul şi s'a stabilit la Milano, spre a-şi pune definitiv în valoare aptitudinile nu numai în direcţia unei arte ca Pictura, ci mai ales, în arta fortificaţiilor şi a maşinilor de război.

Cu timpul, din aceeaş dorinţă, artistul va părăsi nu numai Pictura, dar şi studiile predilecte de Geometrie, spre a intra efectiv în slujba unui Condotier ca Cesare Borgia, care-l apreciase ca un foarte folositor sfetnic în arta militară, încă dela Milano (33).

Există de altfel o scrisoare-program, adresată de Leonardo fostului său stăpân Lodovico il Moro, în care ţinea să precizeze tot ce era capabil să facă în domeniul artei războiului, adăogându-se că din acest punct de vedere Re-

naşterea nu făcea decât să continue, pe noi baze şi punând la contribuţie descoperirile în domeniul Mecanicei, o veche şi bogată tradiţie (34).

Oricum, pe vremea lui Leonardo, arta fortificaţiilor şi a arhitecturii militare, număra maeştri ca Francesco di Giorgio Martini da Siena (inventatorul bastioanelor), declarat Principele arhitecţilor militari italieni; sau ca Giuliano da San Gallo, şi el tot un Toscan, renumit în această artă, ca şi în Sculptură.

Leonardo îi întrecea numai în arta încrucişării gurilor de foc pe bastioane, sau în aceea a construirii de canale subterane inundabile, sau în născocirea fortificaţiilor circulare, mai uşor de apărat (35), aşa încât, intrând în fortăreaţa Castelului din Milano, un Rege ca Ludovic XII al Franţei, nu va putea concepe ca un astfel de sistem de apărare, perfecţionat până chiar şi cu semnale luminoase, să poată fi cucerit.

Cu vremea, însuş Michelangelo va avea, printre alte rosturi, pe acela de arhitect militar al Florenţei.

Dar iscusit maestru cu adevărat în această artă, celebru încă de pe la 1450 prin fortificaţiile pe care le făcuse nu numai în Italia (la Rimini, la Gradara, la San Leo, la Montefiore, la Fano, la Verucchio, la Senigalia; deci pe toată coasta Adriaticei din părţile sale) (36), dar şi în Arhipelagul veneţian (la Ragusa, sau în Creta), pe acele timpuri de mare pericol din partea Turcilor, s'a dovedit a fi Condotierul din Rimini, adică Sigismondo Pandolfo Malatesta.

Model de castel fortificat după noua artă, a rămas în toată Renaşterea palatul pe care şi l-a construit el la Rimini, înconjurându-l cu un vast sistem de şanţuri, în care a abătut chiar apele mării.

Pe un adevărat platou de piatră — am putut preciza altă dată (37) — se înălţau din mijlocul apelor, bastioanele şi zidurile drepte în sus, păzite pela colţuri de turnurile de strajă, prevăzute cu cele dintâi tunuri şi bombarde, perfecţionate, dacă nu inventate, de Sigismondo.

Cei închişi înăuntru în timpul unui asediu, nu mai vedeau astfel decât cerul cu norii, pe sus; sau cerul, cu aceiaşi nori, în oglinda apelor; şi muşcătura de piatră a meterezelor pe albastrul cerului, în albul norilor.

Aşa visase Condotierul să-i fie „cuibul de vultur" de acasă şi aşa îl făcuse: unul din cele mai rezistente şi temute castele, din câte a construit arta fortificaţiilor în Italia Renaşterii.

Dar, alături de Sigismondo, iată-l pe Alfonso d'Este, Ducele Ferrarei (soţul Lucreţiei Borgia), „marele artilerist al secolului XVI", cum îi spuneau contemporanii (38); sau iată-l pe Matei Corvinul, care din multe puncte de vedere poate fi considerat drept o întruchipare anticipată a Principelui preconizat de Machiavelli şi care, drept elev, prin tatăl său, al unui Condotier florentin ca Filippo Scolari (Pippo Spano), s'a dovedit el însuş un neîntrecut Condotier, în lupta dintre Creştinătate şi Păgâni, în cele mai tragice momente ale cutezanţei acestora. Printre alte aptitudini, Matei Corvinul a dovedit-o pe aceea de a fi un iscusit maestru al artei războiului, după cele mai noi reguli ale maeştrilor săi italieni, precum adept strălucit al Renaşterii s'a dovedit el în arta guvernării (39).

Dar dela această categorie de îndeletniciri şi arte, menite să fixeze în atenţia noastră o serie de aptitudini cu caracter social al oamenilor din Renaştere, se poate trece la altele, mai direct legate de aptitudinile personale ale creatorilor de valori artistice.

Ne putem astfel opri o clipă asupra artei portretiştilor.

In această epocă, în care individualitatea se fixează în centrul tuturor preocupărilor, portretul a devenit o adevărată necesitate.

De aici invazia portretelor de contemporani în toate Artele plastice, chiar şi în cele cu caracter sacru, prin prezenţa lor în biserici (de ex. Ghirlandajo în S. Maria Novella, Botticelli în Adorazione dei Magi, etc.).

Portretiştii trebuiau să fie în acelaş timp cât mai atenţi în ce priveşte cadrul fastuos în care-şi înfăţişau personagiile. De aici greutatea pentru ei de-a practica o artă pură, făcând asemenea concesii unor evidente excese ornamentale.

Pentru moda timpului, cu cât un artist era mai mare (şi deci mai personal, mai capabil să se impună), cu atât era mai puţin documentar (de ex. Leonardo, sau Michelangelo, în portretele lor). Dar cu cât artistul era mai neînsemnat, cu atât astăzi opera lui este mai instructivă pentru reconstituirea modei timpului, prin portret (40). „In portretele absolut de profil — precizează observaţia Bargellini (41) — linia urmărea noblеţea sângelui şi puritatea aristocratică. Nu se căuta atâta de a se individualiza un ton de umanitate, cât de a fixa tipul elegaţei. De aceea, totul era

susţinut de un stil riguros, în care pieptănătura avea aceeaş valoare ca privirea, iar materia devenea preţioasă prin preţiozitatea subiectului. Aristocratele, cu gâturi subţiri, prelungi şi mlădioase, cu frunţile late, cu nasurile ascuţite, cu perlele împletite în trese, cu voalurile susţinute pe dantele, păreau a se desprinde din restul umanităţii, spre a trăi ca nişte abstracte divinităţi".

Cu câtă generozitate se ofereau marii artişti să execute, în cele mai admirabile condiţii de artă şi asemănare, portretele unor asemenea doamne, care simţeau nevoia absolută să-şi perpetueze imaginea figurii, aşa după cum în timpurile moderne se recurge în acelaş scop la mijloacele artei mecanice ale Fotografiei, o dovedesc numeroasele portrete de „necunoscute" şi de „necunoscuţi" („ritratto d'ignoto"), care împodobesc Galeriile de Pictură ale lumii şi dau atâta de lucru criticilor de artă.

Un exemplu în acest sens, din cele mai atrăgătoare şi de neuitat, îl oferă „necunoscuta" din Muzeul Poldi Pezzoli dela Milano, atribuită într'o vreme lui Piero dela Francesca şi impusă drept opera lui Antonio Pollaiuolo sau a lui Paolo Uccello. Este cunoscutul profil gravat în galben, pe fondul albastru-verde, pe care îl luminează blondul auriu al părului strâns în două şiraguri de perle. Ascuţitura bărbiei, simetrizată cu deschizătura unghiulară şi alb-căpruie a ochilor, dă un irezistibil îndemn la vorbă buzelor întredeschise, sub nasul de-o drăgălaşă impertinenţă.

Perfecţia unui asemenea portret, implică dela sine detaliile descriptive, pe care le-ar îndreptăţi însă şi figura de neuitat a lui Lorenzo, cu trăsăturile viguroase şi realiste ale penelului lui Ghirlandajo, aşa cum apare dintre celelalte portrete, atâtea, în afrescul din biserica florentină S. Trinità.

Arta portretului va fi apoi încununată pe cele mai înalte culmi ale elogiului, prin cele realizate în secolul XVI de Angelo Bronzino.

Unul din cele mai neuitate ale sale, este al Lucreţiei Panciatichi dela Uffizi (42), rămasă aşa, cu o mână în cartea deschisă şi alta pe mânerul sculptat al scaunului din care pozează; „cu cele mai aristocratice mâini, cu cele mai frumoase mâini din câte a înfăţişat Arta", mâinile pentru care se crede că a promis Gabriele D'Annunzio într'o zi Eleonorei Duse să scrie „drama celei fără mâini", adică a Giocondei. Nici chiar mâinile, poate mai expresive, ale

Frumoasei lui Tiziano dela Pitti, nu pot întrece funcţia muzicală a acelor acorduri din mâinile portretului lui Bronzino.

Din negura mai îndepărtată a timpului şi a unui penibil destin, zâmbeşte trist spre splendoarea acestui portret, acela al Isabellei d'Aragona dela Milano, executat de Boltraffio, artistul cu care se poate apropia stilistic Leonardo da Vinci (43).

Este portretul în care se remarcă cei doi ochi apăruţi din enigma şi întunericul fondului. Este portretul celei mai dramatice figuri, într'o lume de exuberanţă şi fast, ca aceea de care se înconjura apropiata sa Beatrice d'Este. Este portretul cu ochii care s'au închis pentru totdeauna între zidurile sumbre şi de nedeschis, ale castelului din Bari.

Nu s'ar putea concepe însă o discuţie asupra artei portretului în Renaştere, fără a ţine seama de un alt personagiu care-a personalizat-o în modul cel mai expresiv, adică de Isabella d'Este.

Cosmè Tura, pictorul lui Ercole I, acela care avea să-şi lege numele în deosebi de împodobirea cu afrescuri a interioarelor Vilei Schifanoia pe când era bătrân şi în deplinătatea celebrităţii (în 1480), fusese pus de stăpânul său să facă primul portret al Isabellei, pe când aceasta avea abia 6 ani şi fusese logodită cu Francesco Gonzaga.

De atunci şi până la moarte, n'a fost artist care să se perinde pe la Curtea ferrareză sau mantovană, pictor sau gravor de medalii, celebru ca Leonardo da Vinci, sau neştiut ca cel din urmă pictor de casă, pe care Marchiza să nu-l fi încercat în a-i face portretul.

Proverbială a rămas, într'adevăr, ambiţia sa, perpetuată cât a trăit, de-a avea portretul pe care i-l promisese, dacă nu i-l începuse, Leonardo, spre a-l părăsi în forma cunoscutei schiţe în sanguină, de profil, cu părul mare, despletit şi fără nici o podoabă.

Corespondenţa Isabellei mărturiseşte în tot felul chinuitoarea părere de rău a acelei decepţii, de care n'o putea consola portretul lui Parmigianino, nici alte câteva ale lui Tiziano, nici copiile executate după acelea de Rubens, nici medaliile înramate în perle şi diamante, care-i diminuau lipsa de graţie a trăsăturilor, prin fineţea artei unui artist ca Giancristoforo Romano.

Prezenţa Isabellei d'Este în atenţia noastră, poate servi deopotrivă evocarea alteia dintre îndeletnicirile care s'au

impus prin contactul lor cu arta în Renaştere: aceea a tipăritorilor de cărţi.

Căci Isabella s'a străduit toată viaţa să-şi satisfacă şi sincera pasiune de bibliofilă, folosind în acest scop toate relaţiile şi toate mijloacele materiale de care a dispus.

In deosebi noile ediţii scoase de sub teascurile lui Aldo Manuzio, o interesau la culme.

Ambasadorii Curţii mantovane aveau, între altele, obligaţia de a-i semnala orice „descoperire" în acest domeniu al noii arte a tipografiei.

„Au fost aduşi în aceste locuri — îi scria odată unuia din acei ambasadori (44) — spre vânzare, câţi-va Virgiliu tipăriţi în format mic, cu litere mărunte şi aproape „cancellaresca" [se vede aici preţuirea tipăriturilor care mai imitau încă scrierea de mână], care ne plac foarte mult".

Şi dădea ordin să-i fie cumpărate acele şi alte exemplare. Dar adăoga — ceeace ne interesează în special pentru observaţiile noastre — „in carta buona", adică tipărite pe hârtie fină şi cu obligaţia din partea celui însărcinat cu achiziţionarea, să controleze fiecare exemplar „foaie cu foaie", nu care cumva una singură din ele să fi contrazis acele riguroase pretenţii de perfecţie şi de artă.

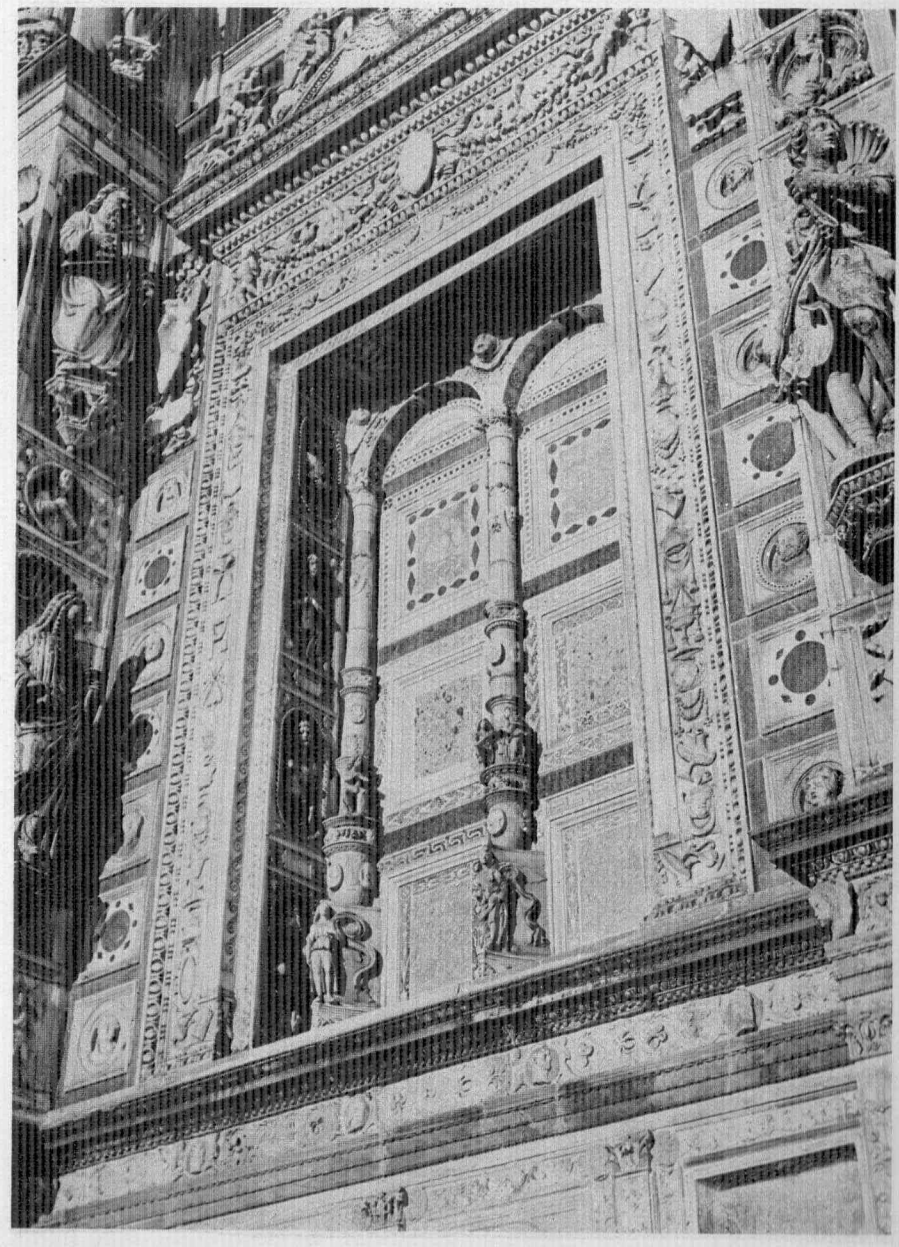
Căci, în legătură cu aceste pretenţii, când era vorba de astfel de incunabule, se relatează că un miniaturist, căruia îi comandase un Petrarca, refuzase să-l copieze pe hârtia care-i fusese dată în acel scop, deoarece „era prea stricată pe margini".

Acela ştia, într'adevăr, cu câtă severitate i-ar fi supraveghiat apoi Marchiza lucrul, interesându-se de cele mai mici detalii, până şi de aranjamentul rândurilor în pagină, menită să înobileze o asemenea îndeletnicire manuală, cu simţul artei (45).

Recenta invenţie a tiparului fusese primită într'acestea cu ostilitate şi rezerve de societatea Renaşterei, tocmai pentrucă, prin caracterul său mecanic, această invenţie ar fi înlăturat preocupările artei dintr'un instrument de spiritualitate şi cultură atâta de unanim apreciat.

Multă vreme în Renaştere s'a păstrat deci preferinţa pentru pergamentul, mult mai scump, mai greu de lucrat şi care cerea un timp infinit mai lung, dar scris cu mare grijă şi înflorit cu mare artă.

De aceea, primii tipăritori de cărţi s'au îngrijit pe de-o-parte să execute cât mai artistic tiparul; iar pe de altă



14

parte, să imite factura vechilor manuscrise, prin miniaturi reproduse mecanic.

De aici va lua naştere în curând Gravura şi Xilografia, în special la Veneţia şi la Florenţa, ca arte aplicate la aceea a tiparului.

In mânăstirea Dominicanilor dela San Marco din acest oraş, pe vremea lui Savonarola, a cărui prigoană împotriva oricăror excese ale luxului şi ale rafinamentului ajunsese să cunoască adevărate excese, lucra totuş o tipografie, una din primele introduse în Italia şi la care-şi arătau destoinicia artei, mulţi din cei mai de seamă meşteri ai vremii. Se notează, într'adevăr (46), că la un moment dat lucrau în acea mânăstire, la ilustrarea cărţilor de rugăciune, miniaturişti ca Messer Benedetto, Filippo, Lapacino şi Eustachio; iar pe măsură ce se produceau scrierile faimosului predicator şi teolog, ele erau deîndată tipărite şi ilustrate cu un deosebit simţ artistic, de maeştri ca Lorenzo Morgiani, Johann din Mainz, Antonio Mischomini, sau Francesco Bonaccorsi.

Acestea se întâmplau la Florenţa către anii 1492—1498, iar cărţile tipărite în asemenea condiţii rămân şi astăzi „minunate modele ale marei arte tipografice italiene".

Dar „cea mai frumoasă carte a Renaşterii", după aprecieri vechi şi moderne (47), a fost romanul alegoric (de factură dantescă şi boccacescă totodată; deci arhaică), al unui călugăr din Treviso. Pe el îl chema Francesco Colonna, iar cartea se intitula Hypnerotomachia Poliphili şi a mai fost amintită de noi în decursul acestui studiu. Este deci vorba de un autor necunoscut şi de o carte de care n'au mai auzit de atunci decât bibliofilii şi criticii literari; dar mai ales bibliofilii. Căci ea a fost tipărită în 1499 de Aldo Manuzio, într'o ediţie „uimitoare ca bogăţie, fineţe şi artistică frumuseţe a gravurilor".

In Renaştere, atât literatul umanist, cât şi noul om de ştiinţă, erau obligaţi să pătrundă până la Adevăr prin Frumos.

De aceea li se deschideau largi în faţă paginile cărţilor împodobite de artiştii tipăritori, în cele mai desăvârşite ornamentaţii de miniaturi şi arabescuri, fie că era vorba de vechile cărţi ale maeştrilor miniaturişti, fie că era vorba de primele incunabule.

Privirea le trecea din cuvânt în cuvânt şi din literă în literă, spre a lega noţiunile în gânduri, gândurile în idei

şi ideile în concepţii, plimbându-se necontenit pe tăietura perfectă a literelor unciale, gravate atât de artistic în lemn, încât fiecare poate fi astăzi desprinsă din rând şi admirată ca opera unui orfevru.

Aşa a făcut iscusitul Aldo Manuzio, transformându-şi atelierele într'o adevărată Academie, în care meşterii colaborau cu învăţaţii, spre a se asigura atât corectitudinea textului tipărit, cât şi frumuseţea execuţiei, grija în această privinţă mergând până la tonalitatea cernelelor, până la calitatea hârtiei şi până la culoarea catifelelor pentru legătură.

Arta împodobirii manuscriselor cu miniaturi era desigur foarte veche în Italia.

Dela celebrele exemplare păstrate în arhivele mânăstirii Montecassino, la liturghierele din San Marco, de exemplu (iar opera unui Beato Angelico poate arăta chiar legătura dintre această artă minoră şi arta mare a Picturii), pretutindeni se vede continuitatea.

Secolul XV nu avea s'o desfiinţeze, prin ceeace ar fi putut fi radical în Renaştere, faţă de trecut. El a căutat, dimpotrivă să adapteze noua invenţie a tiparului la această tradiţie.

Căci ce a rămas deopotrivă pasiune pentru frumos în împodobirea manuscriselor, se poate vedea în exemplele păstrate astăzi în Biblioteca Laurenziana dela Florenţa.

Iată, printre acestea, paginile renumitului Codice Squarcialupi, unul din cei mai apreciaţi compozitori de Muzică ai primei Renaşteri.

Pe lângă minunatul tablou pe care-l înfăţişează acolo numai o literă iniţială, o ghirlandă de înfloriturî împleteşte chenarul multicolor de pe marginile unei singure pagini, pe care urcă şi coboară desfăşurarea melodică a notelor.

In aceeaş Bibliotecă se păstrează apoi exemplarul scrisorii de prezentare, prin care prelatul umanist Ambrogio Traversari îi oferea Infantelui Don Pedro al Portugaliei, traducerea tratatului De Providentia Dei al Sfântului Ion Crisostomul.

Acel exemplu constitue unul din cele mai frumoase manuscrise din câte se păstrează în celebra Bibliotecă a familiei Medici.

El este scris pe foi de pergament foarte alb, iar paginile sunt ornate, una câte una, cu miniaturi de aur şi cu culori, putându-i fi atribuit de specialişti vestitului caligraf Boccardino, sau, în orice caz, şcolii sale de ucenici (48).

E bine să se constate deci că un prelat ca Ambrogio Traversari, luminoasă figură de Umanist şi de om al Bisericii, animator al vestitului Conciliu dela Florenţa din 1439, nu se mulţumea să conlucreze în tot felul la promovarea Umanismului, ci căuta să se conformeze şi din punct de vedere formal noilor îndrumări ale vremii.

Ca erudit umanist, el a avut, la fel cu atâţi alţi filologi, pasiunea emendării operelor din Antichitate, pe care întâmplarea i le-ar fi scos înainte; dar odată revăzute în ce priveşte corectitudinea, el avea toată grija să pretindă unor discipoli ca Fra Michele, sau Fra Agostino, din chiar mânăstirea pe care o patrona, să le copieze în cea mai frumoasă şi atentă caligrafie (49).

Cazurile acestea nu erau izolate, în plina desfăşurare de forme noi ale Renaşterii. Căci dintre ele se face amintit acela al lui Matteo Palmieri, autor al unei opere alegorice ca La Città di Vita (1451—1464), pe care terminând-o, n'a dat-o nimănui s'o citească, afară de unui bun prieten al său, literat şi umanist, care i-a comentat-o în latineşte.

După aceea, a pus copiştii să i-o transcrie cu înfloriturî, pe foi alese de pergament şi a pecetluit-o, predând-o astfel Corporaţiei Notarilor din Florenţa, cu obligaţia să nu fie deschisă decât după moartea sa. Iar atunci Inchiziţia a osândit-o drept eretică, motiv pentru care bibliotecarii dela Laurenziana, n'au dat-o în lectură până târziu, în secolul XVIII (50).

Papa Niccolò V, celebrul umanist Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti, Niccolò Niccoli şi alţi mulţi cărturari umanişti, erau în acelaş timp celebri caligrafi, „care nu tolerau decât scrisurile cu adevărat frumoase“ (pe atunci calitatea de scriitor, fiind condiţionată şi de „arta condeiului“) (51).

Paginile lor, admirate ca opere de artă, stau încă şi azi în vitrinele de expoziţie ale Laurenzianei, sau ale Vaticanei dela Roma.

Căci amintitul Niccolò V (ajuns Papă între 1447—1455), pe când se afla la Florenţa, deşi foarte sărac, fusese deopotrivă cuprins de pasiunea de bibliofil, punând caligrafii să-i copieze cele mai căutate scrieri, în cele mai împodobite şi artistice exemplare.

Având apoi prilejul să călătorească în Germania şi în Franţa, acea pasiune îi sporise în aşa măsură, încât, odată ajuns Papă, avea să îmbogăţească noua Bibliotecă a Va-

ticanului cu adevărate comori ale Ştiinţei şi ale Artei (52), continuând să se servească în acest scop de Umanişti şi meşteri florentini, întrucât aceia (după mărturia unui colecţionar ca bastardul Carlo al lui Cosimo il Vecchio dei Medici) (53), erau neîntrecuţi şi cu neputinţă de înlocuit.

In felul acesta s'a generalizat în conştiinţa Renaşterii convingerea că şi scrisul Umaniştilor trebuia să apară altfel caligrafiat, decât al muritorilor de rând.

Cu toate că arta tiparului se răspândise de timpuriu în Italia şi cu toate că la început ea se mulţumise să imite întocmai tehnica manuscriselor, arta nu se lăsase deci în nici un fel substituită, prin considerente practice sau de economie. „Căci — declara librarul florentin Vespasiano da Bisticci, vorbind de faimoasa bibliotecă a lui Federigo da Montefeltro dela Urbino, pe care el o reorganizase — toate cărţile sunt scrise cu pana şi nu este nici una tipărită, căci stăpânul ei s'ar fi ruşinat de aşa ceva" (54).

Să nu se uite apoi că splendoarea Renaşterii, într'un centru ca Ferrara, n'a putut fi egalată nici chiar atunci, din punct de vedere al artei împodobirii cu miniaturi a cărţilor scrise de mână.

Istoricul atât de glorios al acestei arte menţionează într'adevăr acolo trei capodopere, prin care se verifică legea că în Renaştere fiecare om, ca şi fiecare loc, trebuia să se deosebească prin ceva numai al său, în deosebi al său: Biblia lui Borso d'Este; Breviarul lui Ercole I şi Cartea Orelor a lui Alfonso I.

Toate trei au fost executate la Curtea din Ferrara, sau pentru ea, în secolul XV şi la începutul celui următor.

Iată Breviarul lui Ercole, acel Senior care a dat cea mai categorică strălucire Capitalei Dinastiei sale, în lupta de întrecere, prin astfel de manifestări, cu însăş Dinastia Medici-lor:

Opera este alcătuită din aproape cinci sute de pagini, dintre care patruzeci şi cinci sunt pe de-a-întregul împodobite cu miniaturi, în afară de cele trei sute de miniaturi mai mici.

Arta şi tehnica perfectă cu care sunt toate executate, fac, odată pentru totdeauna, dovada deplină a pasiunei pentru Frumos, în cele mai ascunse manifestări ale Renaşterii.

In ornamentaţii impresionează, într'adevăr, până la uimire, fantezia decoratorilor, care-au ştiut să născocească

atâtea noi motive, dela pagină la pagină, ca şi fastuoasa profuziune a culorilor.

Să se noteze apoi că artiştii care-au împodobit aceste file de pergament, cu toată arta lor, au rămas mai toţi ascunşi sub anonimat (deşi unul din ei pare a fi fost vestitul caligraf Andrea dalle Viese, împreună cu fiul său Cesare). Căci în conştiinţa vremii lor, ei au trecut drept simpli executanţi ai dorinţei de Artă a Seniorului care-i plătea.

In această umilinţă, care nu ar fi angajat întru nimic o reputaţie de artist consacrat, putem surprinde odată mai mult mărturia cea mai sinceră a pasiunei pentru Artă, la creatorii de Frumos ai Renaşterii.

Trei au fost, într'adevăr, meşterii care-au lucrat la acel simplu Breviar. Şi totuş, lucrul lor s'a armonizat cu desăvârşire.

De aceea, criticii moderni de artă au studiat opera în tot felul, fără a putea încă ieşi din încurcătura ipotezelor, atunci când este vorba să se distingă lucrul fiecăruia.

Iar în felul acesta, se subliniază încă odată renunţarea din partea acestor mari virtuoşi ai Frumosului, la orice orgoliu, atunci când era vorba să desăvârşească o operă a lor, pentru plăcerea creaţiei în sine.

Comunitatea aceasta de muncă pentru muncă şi de artă pentru artă, poate reprezenta expresia celei mai generoase dezinteresări sub semnul Artei, din partea unor oameni atât de învrăjbitori şi de răi la nevoe, precum erau în general aceiaşi artişti, înrudiţi sufleteşte, într'un fel sau altul, cu Benvenuto Cellini, cel atât de rău şi de învrăjbitor la nevoe.

Fiind vorba de Ferrara, este cazul să se menţioneze apoi că o asemenea artă şi o asemenea nobilă îndeletnicire, îşi aveau fixate antecedentele încă din prima jumătate a secolului XV, pe timpul Marchizului Niccolò III, reprezentantul atât de strălucit al Dinastiei Estense.

Cu toate că acesta aproape nu ştia carte, necum să fi putut rivaliza în ştiinţă cu Umaniştii pe care-i atrăgea la Curte, s'a constituit într'un pasionat bibliofil, în care scop şi-a însărcinat ambasadorii să-i procure de pe unde ar fi ştiut şi plătind orice preţuri, cât mai multe opere ale Clasicilor, sau chiar ale scriitorilor italieni.

Dar odată aceste opere găsite şi cumpărate, Niccolò şi-a pus acasă meşterii caligrafi la treabă: să le înflorească cu

miniaturi, să le lege în cele mai scumpe şi felurite scoarţe de piele, sau în coperte îmbrăcate în catifea şi în atlaz, împodobite pe la colţuri şi la mijloc cu plăci de argint bătut, având închizătorile la fel.

Aşa se fixase la Ferrara, de timpuriu, acea tradiţie a cărţilor împodobite cu un deosebit simţ al Artei, pe care avea s'o moştenească şi Borso, şi Alfonso (55).

Tot aşa, ca o artă derivată din aceea a tipăritorilor de cărţi, sau a caligrafilor miniaturişti, s'a impus aceea a legătorilor, în cele mai adecvate podoabe artistice cu stilul de artă al filelor care alcătuiau acele unice exemplare.

Şi în această privinţă, observaţia se poate ilustra în tot felul. Iată coperta de catifea, cu aplicaţii de metal gravat şi bătut în relief, a Breviarului Grimani din San Marco al Veneţiei, prin care se poate deduce toată perfecţia unei asemenea arte aplicate, cu pătrunderi, prin Dalmaţia, sau direct, în lumea noastră ortodoxă, încă de pe atunci (56).

Ni se pare iarăş foarte preţios amănuntul că Papa Calixt III Borgia (1455) a dispus la un moment dat să se adune tot aurul şi argintul de pe copertele de cărţi, legate pentru Biblioteca Vaticanului din ordinul predecesorului său Niccolò V, pentru a asigura astfel o parte din sumele necesare Cruciadei împotriva Turcilor (fără ca prin acest sacrificiu de artă şi cultură, să fi putut înlătura căderea Constantinopolului) (57).

Intr'acestea, miniaturiştii şi legătorii dela Curtea unui Rege-tiran ca Ferdinand I Aragonezul dela Napoli, împodobeau codicele latineşti şi italiene, clasice şi religioase, cu cele mai alese şi fine ornamentaţii, strângând apoi filele de pergament între cele mai bogate scoarţe cu închizătorile şi colţurile de aur, pentru ca biblioteca acelei Curţi să ajungă a fi una din cele mai bogate din Italia, „aşa încât a părut o pradă de mare valoare cultei aviditâţi a cuceritorilor francezi", coborîţi în Italia de Sud cu cele dintâi expediţii (58).

In legătură cu amintitele arte, vom adăoga înfine că nu numai cărţile de rugăciune (care se perpetuau de fapt în acele forme din Evul Mediu), sau numai operele de seamă ale Antichităţii, clasicii în general, s'au bucurat de asemenea îngrijiri din partea celor ce le comandau pentru bibliotecile lor.

Căci până şi actele cancelariilor erau copiate de caligrafi ţinuţi anume în acest scop, constituind acea categorie

foarte importantă de „scriitori", pe seama cărora era lăsată exactitatea întocmirii actelor publice sau private, corectitudinea lor formală, dar şi aspectul deosebit cu care trebuiau să se înfăţişeze. De aceea stilul „cancellaresco", putea privi toate aceste calităţi la un loc.

Dintr'o atât de variată trecere în revistă a îndeletnicirilor şi artelor care-au solicitat dreptul la consideraţia oamenilor din Renaştere, n'ar putea lipsi arta ceramiştilor.

Mai înainte ca obiectele de sticlă, arse de timpuriu, cu un neîntrecut simţ de artă, în cuptoarele dela Veneţia şi dela Murano, să înceapă a fi acceptate (iar acest lucru s'a întâmplat cu greu şi abia către sfârşitul secolului XV), au rămas în mare prestigiu vasele de ceramică.

Cele mai renumite manufacturi pentru asemenea obiecte se găseau în Le Marche, în Umbria şi în Romagna (deci în Italia de Mijloc, între Adriatică şi Apenini), la Pesaro, la Gubbio, la Faenza, la Forlì, la Solaruolo sau la Perugia.

Faenza însă avea să se impună atât de mult prin arta meşterilor săi, încât însuş vocabularul Limbii italiene se va îmbogăţi cu un nou cuvânt — adică „faianţa" — datorită acelei arte şi acelui renume, aşa cum smaltul ceramiştilor ispano-arabi din insula Majorca, îl generalizase pe acela de „majolică".

Dintre maeştrii ceramişti italieni decoratori de astfel de vase în Faenza secolului XV, vechile documente au păstrat cu unanim respect amintirea unui Maestro Gentile di Maestro Antonio Fornarini, „maiolicaro faentino", mult preţuit pentru lucrările sale „de verderame", ca şi pentru împodobirea lăzilor de zestre („capse da spoxa") (59).

In felul acesta, se perpetuaseră acolo adevăratele dinastii de ceramişti, ca I Da Barile, I Valladori, sau I Moncini, cărora le asigurase celebritatea nu numai arta mâinii lor, dar şi arta alegerii materialelor, care mergea dela calitatea pământului, la calitatea lemnelor cu care îşi ardeau produsele în cuptoare.

Se adăoga însă graţia formelor, varietatea lor, fantezia neîntrecută în născocirea ornamentelor, care se detaşau pe fondul alb, sau pe fondul, atât de caracteristic, albastru: frunze şi ramuri împletite, ochi de păun, arabescuri, cuvinte şi dictoane, figuri şi tot felul de scene mitologice.

„Umanismul triumfător; Păgânismul cu mult gust interpretat şi, laolaltă, subiectele biblice sau istorice; în plus,

cea mai recentă epopee a lui Ariosto, sau cele mai sfinte icoane religioase; toate aceste elemente, armonios cuprinse în cadrul unor peisagii cu creneluri de castele, răsunând parcă de cursul unor ape limpezi, pe sub copaci cu frunzişul bogat, iată în ce consta arta, neîntrecută, a acestor meşteri ceramişti, de-a închide în ritmul circular al unei cupe adânci, al unui taler de mari proporţii, sau al unui mic fund plat, o atât de bogată complexitate de motive ornamentale" ([60]).

Dar ca să se constate că abilitatea meşterilor ceramişti nu se risipea numai pe asemenea obiecte, de întrebuinţare totuş atât de trecută cu vederea, vom aminti plăcile de faianţă, care serveau, după cum am văzut în descrierea apartamentelor Isabellei d'Este din Palatul Ducal dela Mantova, spre a fi aşternute pe jos.

In Basilica Petroniana din Bologna, Capela Canonicului Vaselli, închinată Sf. Sebastian, este astfel toată pardosită cu mici dale de faianţă (şi sunt peste o mie), aşezate acolo în 1487 şi care fac dovada unei impresionant de variate ornamentări în însăş arta ceramiştilor dela Faenţa, în acest fel de a lucra, mai neobişnuit, al plăcilor ([61]). Iar toată bogăţia lor de motive lineare şi coloristice, rămâne pierdută în penumbra unei capele laterale, din acea Catedrală.

Privite una câte una, ele rezervă însă adevărate revelaţii pentru „extraordinara putere de creaţie şi de adaptare a majolicarilor din Faenţa, ca şi pentru complexitatea, pentru rafinamentul artei lor".

Vorbind însă de această artă, o atribuiam mai sus şi aptitudinilor speciale de care au dat dovadă ilustratorii ei, în ceeace priveşte alegerea materialelor.

Arta Renaşterii, precumpănirea ei între îndeletnicirile de tot felul, se poate, într'adevăr, cunoaşte şi sub forma artei de-a alege materialele.

Simţul acestei arte îl aveau însă nu numai meşterii ceramişti ai Faenţei, atunci când frământau între degete pământul de ars, ori atunci când simţeau dogoarea focului în cuptoare, după calitatea lemnelor întrebuinţate; ci, deopotrivă, şi aceia care le comandau operele de artă.

Atunci când Isabella d'Este i-a cerut, de exemplu, lui Giancristoforo Romano să-i execute bustul în marmoră, aşa cum i-l executase pe al surorei sale Beatrice, a avut grijă să-i scrie în prealabil unui ambasador al său dela Veneţia, asupra extremei atenţii pe care avea s'o depună

în alegerea blocului de marmoră, în care sculptorul avea să-i execute lucrarea. (Acea marmoră trebuia să fie perfect albă, să nu fie „prea coaptă", să nu aibă „peli", nici vine închise, „et siano de longeza palmi 3 iusti larghi dui") ([62]).

Iar câţiva ani mai târziu, aceleaşi epistole ale Marchizei dela Mantova conţineau alte asemenea recomandaţii, pentru căutarea altor blocuri de marmoră de Carrara, necesare decorării uşilor şi ferestrelor din încăperile apartamentului pe care şi-l amenaja în Palat.

Proverbiala grijă a lui Michelangelo, de-a urca el însuş în muntele cu marmoră, spre a-şi alege blocul şi a întrevedea încă de acolo statuia, nu va intra în altă categorie de preocupări.

Dar iată apoi cazul lucrărilor mai impozante de arhitectură şi care cereau cantităţi respectabile din tot felul de materiale.

Spre a realiza transformările Catedralei din Rimini, Sigismondo Malatesta şi meşterii care l-au ajutat la acel lucru, au ales astfel cu mare grijă materialele cele mai potrivite pentru faţada desenată de Alberti, luându-le de pe la unele monumente bizantine ale Ravennei, cărându-le cu plutele pe mare din Istria sau din Dalmaţia, dărâmând clopotniţele vechilor biserici din Rimini, sau zidind în noua construcţie până şi pietrele de mormânt, cu reliefurile morţilor pe ele, din cimitirul acelei străvechi Catedrale ([63]).

Malatestianul din Rimini urma deci să fie realizat din bucăţi pe apucate şi din adaptări, cu pietre „furate" de pe unde s'a putut; ceeace poate avea pentru noi şi semnificaţia că puterea de creaţie a maeştrilor Renaşterii, întrecea considerentul tehnic al materialelor, în care se realiza acea putere de creaţie.

Drept este că, după cum îi place să afirme lui G. Scott, în lucrarea sa Arhitectura Umanismului([64]) (care este o apreciată contribuţie la „istoria gustului" în Renaştere), „calitatea materialului avea o frumuseţe estetică proprie".

Desigur. Nu se poate uita însă că Palladio şi-a realizat arhitecturile dela Vicenza în platru şi în stucuri, nu în piatră, cu toată părerea de rău a unui critic de artă ca Ruskin.

Oraşele trebuiau să-şi schimbe într'acestea şi ele înfăţişarea, iar o atare schimbare nu se raporta numai la iniţia-

tivele arhitectonice — pe care le-am constatat destul de nesistematice, dacă nu chiar timide — ci implicau planuri de ansamblu şi noi concepţii urbanistice.

Preocuparea destul de susţinută, pe care au dovedit-o încă din secolul XV unii Suverani pentru modernizarea imediată şi radicală a unor mici oraşe ca Ferrara, sau ca Urbino (se notează însă că şi centrul Florenţei, între Catedrală şi Piaţa Palatului Comunal, a căpătat încă dela începutul acelui secol înfăţişarea pe care a păstrat-o până în prezent), dovedeşte aceeaş nevoe de încadrare a tuturor formelor de viaţă, în planurile simplificate, rectiline şi impozante totodată, ale unor noi viziuni arhitectonice.

Iată astfel cazul lui Ercole I d'Este al Ferrarei, care-a ţinut să alcătuiască şi să realizeze planul de sistematizare urbanistică a vechiului oraş medieval, plan cunoscut sub denumirea de „addizione erculea" şi înfăptuit în urma sugestiilor pe care i le dăduse în acest sens un arhitect ca Biagio Rossetti, sau însuş fratele său Sigismondo d'Este, care îşi construise tocmai de curând acea minune de palat, cunoscut sub numele de Palazzo del Diamante.

Datorită unor asemenea iniţiative de înoire urbanistică, s'au ridicat apoi, în acel mic centru de provincie, atâtea alte palate, rămase până astăzi obiect de admiraţie unanimă.

In istoria Ferrarei se menţionează că Ercole, ajuns Suveran la moartea fratelui său vitreg Borso d'Este, a avut şi un precis motiv personal ca să dispună înfrumuseţarea Capitalei sale, în afară de criteriile urbanistice despre care am vorbit (iar acest motiv, de natură sentimentală, arată încă odată că nu convingerile logice şi practice au determinat totdeauna gesturile şi înfăptuirile acestor oameni): căsătoria sa cu Eleonora d'Aragona, pe care cu destule greutăţi politice a dus-o la bun sfârşit, după lungi tratative diplomatice, în 1472, ca să-i facă viitoarei sale soţii o reşedinţă cât mai agreabilă şi mai asemănătoare, pe cât cu putinţă, cu un oraş mare şi fastuos ca Neapolul, pe care aceea îl părăsea venind la Ferrara.

Ordonând lucrările edilitare menite să preschimbe înfăţişarea oraşului, Ercole a făcut să se dărâme în câţiva ani cartiere întregi, necruţând nici chiar bisericile, amenajând totodată multe vile cu parcuri în împrejurimi, îndreptând şi pavând străzile, sau modernizând Piaţa Catedralei. Iată dece, atunci când (în 1500) Ferrara era cercetată de A. Dürer,

„prin tot oraşul trebue să fi fost o activitate febrilă", arhitectonică şi decorativă ([65]).

Ercole I a fost tatăl Isabellei d'Este.

Iată dece şi Mantova, oraşul viitoarei sale familii, dar mai ales oraşul ei, al Isabellei, va cunoaşte către 1600 un adevărat „paroxism edilitar, o adevărată febră de-a construi, de-a înfrumuseţa, de-a acumula tezaure de artă antică şi contimporană".

Iar din acest nobil impuls, după moartea Marchizei, va rămâne acolo „o deplorabilă manie de-a face şi de-a desface", constatată de oricine vizitează astăzi complicata şi hibrida suprapunere de clădiri, care alcătuesc vastitatea amorfă a Palatului Ducal din Mantova ([66]). In timp de două secole, pe o suprafaţă de 34.000 m.² — dintre care 14.000 construiţi — s'au aglomerat noi aripi, care numără peste cinci sute de încăperi.

Pentru a executa construirea numeroaselor vile şi palate din oraş, sau din împrejurimi, precum şi pentru a moderniza în tot felul aspectul Mantovei, în decursul celor câteva decenii de viaţă ale Isabellei şi ale soţului său Francesco Gonzaga, numai Mantegna a lucrat acolo 47 de ani, alături de arhitecţi de importanţa lui Laurana sau a lui L. B. Alberti.

La sfârşitul vieţii sale (către 1524), Marchiza a izbutit apoi să-l atragă la Mantova şi pe Giulio Romano, afirmat nu numai printre cei mai iscusiţi elevi ai lui Raffaello, dar şi pentru lucrările pe care le executase în Vatican, urmând ca la Mantova să capete epitetul de adevărat „demon al fanteziei constructive", prin ceeace a izbutit să realizeze în Villa del Tè, amenajată pentru fiul Isabellei.

In acele împrejurări a trăit Giulio Romano anii cei mai fericiţi ai artei sale. Căci afrescurile din sălile acelei vile, rămân până astăzi mărturie a tot ceeace Pictura italiană a secolului XVI, la începuturile sale, a putut să exprime mai fastuos şi mai bogat în fantezie ([67]).

Odată stabilit la Mantova, Giulio Romano, din pictor s'a schimbat şi în arhitect urbanist, căci lui i-a revenit obligaţia de-a schimba înfăţişarea oraşului, întocmai după cum i se lăsa aceeaş posibilitate unui artist ca Palladio, în apropiata Vicenza.

Pentru a arăta însă până unde s'a putut ajunge în centrele foarte mici, mai apte de experienţe radicale, în ce priveşte iniţiativele urbaniste, merită amintit exemplul unui

alt reprezentant al familiei Gonzaga, adică al lui Vespasiano Gonzaga, Ducele de Sabbioneta.

Acesta era de fapt numele unui domeniu pe care Vespasiano îl poseda în valea Padului şi unde a avut ambiţia să-şi înalţe o grandioasă Capitală în stil roman (68), cu o foarte bogată galerie de antichităţi (influenţa mătuşei sale care-l crescuse, Giulia Gonzaga, fosta soţie a unui Principe Colonna dela Roma, explică preferinţa); cu un Teatru de Curte, de tip iarăş roman; cu o „Galerie a strămbunilor", de basoreliefuri în stuc, foarte asemănătoare cu cele văzute la Roma; cu un „gabinetto di Diana"; sau cu o „Sală a Elefanţilor". Se mai poate semnala apoi, între monumentele şi iniţiativele urbanistice dela Sabbioneta: un „Palat-grădină", adică un parc monumental, cu arhitecturi adaptate vegetaţiei şi cu terase pentru perspective; o Columnă dedicată Minervei, în Piaţa mare a Palatului Ducal, în care se intra pe o „Poartă imperială", împrejmuită cu ziduri monumentale.

Dar mormântul Ducelui de Sabbioneta, aşezat într'o biserică din acea minusculă Capitală (concepută şi realizată „ca schiţa unei scene de teatru clasic"), apare tot aşa de impozant ca mormântul de marmoră şi bronz al unui Suveran Pontif, dacă nu al unuia din Impăraţii Romei.

Exemplul oferit de Sabbioneta, ne obligă însă a nu-l pierde din vedere pe cel oferit de o localitate tot din Nordul Italiei, foarte asemănător şi în ce priveşte funcţia ei de simplu domeniu, şi în ce priveşte importanţa sa mai mult decât modestă. Este vorba de localitatea Vigevano, din părţile Milanului şi care se reducea de fapt la rolul de castel de vânătoare al lui Lodovico il Moro şi al soţiei sale Beatrice.

Urbanistic, Vigevano a fost însă amenajat de Bramante şi de Leonardo.

Bramante, lucrând într'acestea la Milano, apare drept un „mare director de orhestră" (69). Căci nu se poate mulţumi să construiască monumente izolate; ci el modifică amplasamentul, armonizează construcţiile din acelaş complex edilitar, desface pieţele, „concertează ansamblul", chiar dacă alţi artişti vor executa detaliile arhitectonice ale vastelor sale viziuni.

Din acest punct de vedere, Bramante se comportă într'adevăr ca un „roman" şi ca un imediat precursor al lui Michelangelo.

La rândul său, Leonardo, aflându-se tot la Milano, se arăta nu mai puţin preocupat de problemele renovării complecte a oraşului, mai ales în urma cumplitelor epidemii de ciumă, care impuneau mai grabnică soluţionare, prin lărgirea străzilor şi prin crearea de parcuri sau de fântâni monumentale (70).

La Vigevano însă, unde realizarea unui asemenea plan oferea atracţia şi uşurinţa unei experienţe, rezultatele au fost mai imediat vizibile: Castelul de acolo, cu aşa-zisul Palat al Doamnelor, în centrul complexului arhitectonic; Piaţa din lungul acelui Palat, de un efect într'adevăr scenografic (să nu se uite câtă predilecţie avea Bramante pentru efectele de perspectivă), stau până azi mărturie, în admiraţia vizitatorului întâmplător, despre arta şi iscusinţa îndeletnicirii arhitecţilor urbanişti.

In Roma Impăraţilor şi a monumentelor pe care le-au părăsit aceştia pe seama unor succesori ca Pontifii, ne-am aştepta la infinit mai puţine iniţiative de acest fel, date fiind greutăţile de a se moderniza un oraş, în care fiecare colţ se făcea respectat prin veneraţia pentru Antichitate.

Şi totuş: un Papă ca Sixt IV n'a cruţat toate averile Bisericii şi toată energia de care a fost în stare, ca să promoveze transformarea edilitară a Romei (71).

A refăcut şi a împodobit Palatele Vaticane şi Bazilica Sfântului Petru.

A ordonat să se construiască şi să se picteze Capela Sixtină (care îi poartă numele), chemând în acest scop la Roma, pictori ca Ghirlandajo, Lucca Signorelli, Perugino sau Botticelli.

A renovat Roma medievală, punând să se aştearnă străzile cu piatră, să se deschidă noi pieţe, să se dărâme în acest scop cartierele prea aglomerate, să se restaureze monumentele Romei imperiale căzute în ruină şi să se înalţe înfine noi bazilici, sau biserici ca S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, San Pietro in Montorio, L'Ospedale S. Spirito, etc. (72).

Exemplele oferite de marile oraşe nu exclud astfel observaţiile pe care ni le-au sugerat unele localităţi ca Sabbioneta şi Vigevano, spre care ne îndreaptă din nou funcţia pentru care au fost de fapt amenajate prin arta arhitecţilor, potrivit noilor concepţii edilitare şi urbanistice: aceea de simple castele de vânătoare.

In lipsa teatrelor permanente de Curte, distracţia cea

mai apreciată în Renaştere, pe lângă înscenarea banchetelor, cu rudimentare reprezentaţii de teatru, rămâneau vânătorile, menite să satisfacă şi nevoia de spectacol, şi simţul încă neadormit (datorită tot Literaturii, prin cântecele epice) al Cavalerismului.

Deaceea se poate vorbi valabil de o adevărată „artă" a vânătorilor.

Aproape toate vilele din împrejurimile reşedinţelor, erau în acelaş timp pavilioane de vânătoare.

La toate Curţile se hrăneau în acest scop sute de câini şi zeci de cai dresaţi anume, unii „da pardo", adică deprinşi să poarte în spate leoparzii cu care se vâna uneori. Căci arta vânătoarei îşi merita acest calificativ, tocmai pentrucă se practica numai prin dibăcia de-a învăţa fiarele şi păsările să se prindă între ele. (Un autentic reflex literar, în Poezia Renaşterii, al acestor adevărate „instituţii", care erau pe atunci vânătorile, se identifică în Le Stanze per la Giostra ale lui Angelo Poliziano, adică în acele octave de început, în care se descriu alaiurile vânătoreşti prin dumbrăvile desprimăvărate ale Toscanei).

Dar în afară de Literatură, celelalte Arte plastice au consemnat, în tot felul, reflexe ca acestea.

In tapiseriile lui Van Orley, de exemplu, cei 1500 de câini de vânătoare ai Impăratului Maximilian al Austriei (nepotul prin alianţă al lui Lodovico il Moro, „acopereau ca un covor mobil tot pământul la picioarele lui, în vreme ce şoimii întunecau cerul" ([73]).

Vânătorile erau astfel nu numai o distracţie colectivă, dar şi o manifestare de-o înaltă semnificaţie estetică. Deoarece tablouri ca cel următor, erau pe atunci cât se poate de obişnuite ([74]):

„Să ne închipuim defilarea călăreţilor, doi câte doi, cu şoimul pe pumn, sus, pe mănuşa albă cu manşetele late; doamnele în mari toalete, strânse pe corp, strălucind de perle; cetele de copoi, de buldogi, sau de câini cu părul lung; pajii şi valeţii câinilor, îmbrăcaţi în culori vii, jumătate de costum o culoare şi jumătate alta, ca figurile dela cărţile de joc; apoi aşezarea în linie, pânda în şesul înflorit, sau de-a-lungul apei; clinchetul clopoţeilor acordaţi în semiton; lătrăturile, şuerăturile, răsunetul prelung al cornurilor de vânătoare; apoi plecarea vânatului, lansarea şoimului în adâncimile cerului, asvârlirea lui asupra pradei, depărtarea bruscă a pasării vânate, care evita astfel acel

bolid viu; urmărirea şoimului; duelul prin aer a pasării nobile cu pasărea de pradă; loviturile disimulate, voltijele, urmărirea pe pământ, în cele din urmă; galopada până la locul căderii; îmbulzeala câinilor şi a păsărilor asupra victimei; pumnul întins pentru ca şoimul să coboare; sau momelile care se roteau în mâinile şoimarilor ca nişte praştii; până ce şoimul, cu multe pene căzute, sângerat, cu inima zvâcnindu-i şi lui, se întorcea la stăpân".

Pentru un asemenea spectacol, Suveranii rezervau din vastele lor domenii, suprafeţe imense, pe care organizau parcuri anume, cu castele de pândă şi de ospeţe vânătoreşti.

Numai în parcul de lângă Pavia al aceluiaş Lodovico, vagabondau, în aşteptarea acestor vânători, mii de cerbi, de căprioare, de capre şi de mistreţi, spre a nu mai vorbi de păsările cele mai felurite (nu lipseau nici lebedele sălbatece, pe întinderea nesfârşită a lacurilor), care populau acel adevărat Paradis al vânătorilor ([75]).

Foarte strâns legată de arta cu care se organizau acestea, era aceea a călătoriilor.

Călătoriile pe acea vreme, ca toate manifestările de viaţă, „păreau făcute pentru pictori". Nu se putea merge repede, nu se putea călători în siguranţă, nu era nici un fel de confort pe care să-l ofere mijloacele de transport. Dar o călătorie părea cu adevărat o întreprindere de artă; o operă de artă în felul ei ([76]).

Echipagiile, trase de mai multe perechi de cai şi mânate de vizitii francezi (căci moda lor se introdusese de curând din Franţa mai ales), pe cât erau de luxoase, pe atât erau de incomode, din cauza lipsei de drumuri.

Ele se foloseau deci mai mult la festivităţi şi numai în oraşe.

Ca şi în Evul Mediu, călătoriile se făceau deci călare, de către oricine şi oricât de îndepărtate să fi fost. Ele urmau potecile înguste ale catârilor („le mulatiere"), şoselele mari, cele romane, fiind impracticabile, din cauza „tâlharilor la drumul mare", sau a convoiurilor de care şi mercenari.

Doamnele, dacă nu preferau „portantina", cu saltele de puf şi cuverturi de brocart alb, ca Lucreţia Borgia, uneori călătoreau pe şei de catifea cu scările aurite, purtând pe cap pălării mari de paie împodobite cu pene de păun, sau, pe vreme rea, gluga, dacă nu „pelerina" (haina pelerinilor)

şi „il mantello“ (o „mantie“ mai mică), de modă spaniolă. Ciorapii, lungi, de postav, se prelungeau până sus, înlocuind încălţămintea.

Pe atunci nu se călătorea nici odată fără o suită, care, după rangul fiecărui personagiu, căpăta proporţiile unei adevărate armate de curteni, cu paji, scutieri şi călăreţi înarmaţi, cu bucătari, brutari şi majordomi, cu meşteri argintari pentru veselă, cu bufoni şi confesori, în afară de numeroşii invitaţi, de şi mai numeroşii copii mari şi mici (aceştia în coşuri), cu ceata doamnelor şi domnişoarelor de onoare după ei şi a „copiilor de casă“, urmaţi de cârdurile catârilor de rezervă şi de cărat valizele de piele cu argintăria pentru masă, cu proviziile pentru câteva săptămâni, cu garderoba, cu corturile de dormit, cu coliviile şoimilor de vânătoare şi însfârşit cu servitorimea.

Se înţelege în felul acesta, în ce consta adevărata artă a organizării unei astfel de întreprinderi, în care se schimbau de fapt mai toate călătoriile.

Deşi acestea erau foarte anevoiase şi costisitoare, în Renaştere se călătorea foarte mult: de distracţie, pe la vilele în care se retrăgeau primăvara de frica molimelor; spre a afla ce mai era nou pe lume, într'o vreme în care noile descoperiri de tot felul făceau atâta senzaţie; se mai călătorea apoi spre a uimi lumea şi în felul acesta, cu fastul de care ştiau să se înconjoare; se călătorea încă şi de nevoe, pentru îndeplinirea diferitelor ambasade politice, pentru peţitorii, sau pentru cumpărăturile pe la diferitele târguri de peste an; după cum se călătorea, spre a împlini o juruinţă la un Sanctuar celebru din Italia, sau din străinătate, dacă nu chiar la Sfântul Mormânt.

De-a-lungul marilor ape, cum era în Italia de Nord Padul, sau Ticinul, se călătorea înfine cu acelaş fast, pe corabia zisă „bucintoro“ (celebrul „bucentaur“ al Dogilor veneţieni) (77).

Dela aceste manifestări spectaculoase şi dela aceste forme de viaţă exterioară, pe care ni le oferă societatea Renaşterii în raport cu ceeace ne-am propus să identificăm, putem trece acum la alte forme mai ascunse şi la alte manifestări mai spiritualizate ale aceleiaş constante nevoi de înobilare prin arta Frumosului a tuturor îndeletnicirilor.

Iată, aşa, arta istoriografului.

Se ştie că Renaşterea a dat o nouă îndrumare Istorio-

grafiei, întemeind valoarea ei pe documentarea critică şi pe lărgirea orizontului de investigaţie.

Dar şi astfel concepută, Istoriografia s'a resimţit adesea de contaminarea estetică, întrucât s'a pretins adesea ca Istoria, în afară de ceeace reprezenta ca adevăr, să-l atragă pe cititor, să-l mişte şi să-l încânte prin frumuseţea stilului, ea împărţind din acest punct de vedere menirea cu Poezia ([78]).

Dacă Renaşterea a însemnat, aşa dar, promovarea spiritului ştiinţific modern, care a însemnat la rândul său aplicarea spiritului critic în opoziţie cu empirismul medieval, nu este mai puţin adevărat însă că noile „ştiinţe", pe care le-a promovat, ca de exemplu Istoriografia sau Filologia, s'au menţinut în dependenţă de idealul estetic.

Iată acum şi cazul filologilor.

Aceştia nu au practicat erudiţia pentru erudiţie, nu au revizuit, prin cea mai meticuloasă critică a textelor, monumentele literare ale Antichităţii, dintr'o exclusivă manie de pedanţi; ci pentru a se pătrunde de frumuseţile acelor opere şi de măreţia ideilor pe care le ascundeau.

„Intrucât îl priveşte — observă Burckhardt ([79]) — Umanistul este îndemnat să lărgească pe cât poate sfera cunoştinţelor sale, deoarece ştiinţa sa filologică nu însemna pur şi simplu, ca astăzi, cunoaşterea obiectivă a Antichităţii clasice; ci o artă, care găsea o neîntreruptă aplicaţie în viaţă".

Arta de a scrie frumos latineşte, a rămas apoi marea ambiţie a literatului umanist şi nespus de numeroşi au fost aceia care-au practicat-o cu succes.

La şcoala unui maestru ca Marsuppini avea să se formeze în acest sens, printre atâţia, florentinul Matteo Palmieri (1406—1475), care a ajuns cu vremea unul dintre cei mai eleganţi stilişti, în Limba latină, ai timpurilor moderne ([80]).

Dar iată-l pe Lorenzo Valla (1407—1457), gloria cea mai strălucitoare a Umanismului, în epoca de categorică afirmare a sa.

Marea ambiţie a întregei vieţi şi cariere de erudit a acestuia, a rămas opera Elegantiarum latinae linguae, în care şi titlul, şi spiritul, şi faptul de a-şi fi plasat într'însa suprema ambiţie a unei întregi reputaţii, denotă restul.

Pentru Valla, Cicero şi Quintilian sunt „cei doi ochi ai înţelepciunii şi ai elocvenţei latine", deci modelele supremei

eleganţe, pentru cel ce aspira la calitatea, indispensabilă, de stilist latin (81).

Cu timpul însă, mai precis spre jumătatea secolului, Limba italiană avea să-şi înceapă reafirmarea de supremaţie, asupra celei latine.

Limba italiană „vulgară", va fi astfel din nou şi definitiv consacrată drept limbă de exprimare a Umanismului naţional italian, adică a Umanismului „ajuns la deplina sa maturitate". Iar cea latină se va limita astfel la rolul de simplă „imitaţie verbală", din ce în ce mai mult. Şi cei mai iluştri, ca şi cei mai obscuri „latinişti" se vor complace pe viitor într'o sterilă virtuozitate formală; mai toţi vor reduce „arta" lor la imitarea lui Cicero şi la repetarea strictă a „regulelor" de Gramatică, de Stilistică şi de Retorică, sau, cel mult, „la a modela perioade impecabile ca puritate de limbă, complexitate de formule şi sonoritate a lor".

Umanismul îşi pierdea astfel esenţa şi se transforma într'o „specialitate", deşi la origină el nu fusese decât negarea prin definiţie a oricărei specializări.

Retorica, „odinioară menită să exprime şi să înobileze pe om, în deplina dezvoltare a tuturor facultăţilor sale şi a tuturor posibilităţilor de-a şti — retorul trebuia să fie un om universal — a isprăvit prin a ajunge scop faţă de sine însăş" (82).

Se va naşte astfel în Cultura modernă „flagelul virtuozităţii formale", care în Artele plastice va duce la Baroc, iar în Arta vieţii la Preciozitate şi la Arcaderie.

Literatura va deveni o profesie şi literatul va pierde conştiinţa vieţii. El va fi un rafinat, dacă nu superficial, pe care nu-l va mai interesa ceeace exprimă, ci numai felul cum exprimă. Iar tot ce era mai nobil în fiinţa sa, se va epuiza în căutarea eleganţei, a „proprietăţii" de termeni, a „latinităţii abstracte". Contactul cu realitatea, în asemenea condiţii, va fi tot mai greu de regăsit.

Atâta numai că spiritul italic, cu înăscutele sale calităţi de adaptare la realităţile vieţii deplin trăite, a reacţionat la timp, chiar de atunci.

Şi arta filologului n'a anulat-o pe aceea a marelui creator de valori literare.

Se ştie câtă atenţie au acordat Umaniştii traducerilor din greceşte.

Şi din acest punct de vedere se poate nota însă aceeaş

contradicţie între noua lor metodă ştiinţifică şi libertăţile pe care şi le-au luat faţă de originalele din care au tradus, spre a satisface înainte de toate cerinţele estetice ale „artei de-a traduce".

De aceea, nu este rar cazul în care să se constate că versiunile acestor umanişti traducători, se reduceau de fapt la valoarea unor simple localizări, în care unele pasagii mai grele erau pur şi simplu suprimate, alte perioade erau inventate de traducător, iar „fizionomia individuală" a scriitorului tradus, nu era mai niciodată respectată.

Căci în concepţia Umaniştilor stătea în realitate idealul de înobilare a acelor modele, printr'un plus de frumuseţe, pe care traducătorul era ţinut să-l adaoge la operile, oricât de celebre, pe care le adapta. Intr'o Literatură ca acea greacă, ei urmăreau Frumosul; dar în vederea unei realizări de „frumuseţe latină ideală" (83).

Aşa fiind, nu fidelitatea interesa în arta de-a traduce, cât forma nouă, stilul şi eleganţa lui.

Ceva mai mult: un savant umanist cum a fost Coluccio Salutati, era de părere că un contemporan al său se putea dispensa de obligaţia de-a şti greceşte, spre a-l traduce pe Homer. Iar o încercare de traducere ca aceea, cu totul aproximativă, a lui Leonzio Pilato (din secolul XIV), putea foarte bine să fie luată ca punct de plecare pentru o asemenea întreprindere, cu o simplă condiţie: înfrumuseţarea textului adaptat (84).

Incercarea lui Poliziano de a traduce Iliada în latineşte (1470), corespundea perfect unei atari cerinţe. Căci ea se caracterizează printr'un „admirabil simţ artistic" (85).

Frumuseţile „simple şi naive" ale originalului, se topeau în „farmecul virgilian al frazei latine", în eleganţa epitetelor şi a construcţiilor, în „unda sonoră a versului", astfel că epopeea lui Homer „oferea prilejul pentru o nouă şi luxuriantă operă de poezie".

De aceea Marsilio Ficino va spune despre această traducere, că prin ea Poliziano „a portretizat în culori latine, persoana elenică a lui Homer, aşa încât să-l lase în nedumerire pe cel ce n'ar şti dacă Homer a fost grec, care era originalul şi care copia".

Iată deci că şi în ce priveşte arta traducerilor, au intervenit în Quattrocento criterii noi şi directive care să dea posibilitatea „artistului" să se manifeste.

Corifeul traducătorilor din această epocă a fost însă pro-

fesorul grec Manuele Hrisolora, care a reuşit să facă şcoală în Italia, către 1400 (86).

Spre a reacţiona împotriva traducerilor medievale (câte s'au încercat), făcute cuvânt cu cuvânt şi fără nici un simţ de artă, acest maestru pretindea că traducerile să fie făcute nu „ad verbum", ci „ad sententiam".

Acelaş a fost apoi programul celebrului Umanist italian Leonardo Bruni.

Criteriul său a constituit chiar norma traducătorilor latini din greceşte, care s'au dovedit „mai atraşi de ornamentele stilistice, decât de fidelitate; mai dornici să ofere publicului cărţi de-o lectură plăcută, dacă nu chiar uşoară, decât icoana precisă a gândirii greceşti".

„Italienii — declară Burckhardt (87) — au arătat totdeauna prea multă grijă de-a şlefui şi de-a perfecţiona forma, pentru care aveau un simţ adânc şi admirabil, după cum dovedeşte mulţimea de relaţiuni, de istorii şi de opuscole, scrise în versuri terţine".

Cu alte cuvinte, se constată în Renaştere şi marea trecere de care s'a bucurat, în tot felul, arta versificării, practicată nu numai de improvizatorii de versuri, atunci când voiau să îndeplinească funcţia de poeţi propriu-zişi; ci şi de toţi „scriitorii", atunci când prin arta versului voiau să vină în ajutorul memoriei, în lucrări cu caracter practic şi, prin definiţie, prozaic.

Se notează astfel că nobilul florentin Niccolò da Uzzano pusese pe un poet să versifice un manifest politic (88), spre a obţine desigur mai mare efect asupra publicului. Machiavelli a procedat la un moment dat aproape la fel, versificând un prospect de Istorie contemporană, ca I Decennali. Cineva povestise în versuri viaţa şi întâmplările lui Savonarola. Altcineva pusese în versuri relatarea unui asediu al lui Alfonso d'Aragona il Magnanimo.

Ne putem apoi închipui, ce a însemnat un asemenea procedeu din punct de vedere didactic şi menit să rămână consfinţit, în toată lumea umanistă de pretutindeni, până foarte târziu, nefiind decât obişnuit cazul unor tratate compuse în hexametre latine, spre a ilustra secretele Alchimiei, ale jocului de şah, ale artei ţesutului, ale Astronomiei, sau ale oricăror alte îndeletniciri ca acestea.

Din programul educativ al tinerilor care aspirau la o notă de distincţie în societatea Renaşterii, nu putea să lipsească

deprinderea de-a compune versuri, de-a improviza o „canzonă", sau un sonet, cel puţin în italieneşte.

De aici a derivat şi adevăratul flagel al improvizaţiilor, care, din secol în secol, avea să degenereze în „academismul arcadic" şi împotriva căruia va fi nevoe să se deslănţuiască, cu atâta vehemenţă şi cu atâta succes, reacţia romantică de după 1800.

De aici apoi, marea trecere pe care au avut-o poeţii în societatea Renaşterii.

Istoria literară a secolului, arată că n'a existat aproape poet din vremea Isabellei d'Este, spre exemplu, care să nu fi avut raporturi, fie şi numai epistolare, cu acea neîntrecută protectoare a tuturor Artelor.

Printre aceştia iată-l pe Bernardo Tasso (tatăl lui Torquato), pe Bembo, pe Aretino, pe epicul Boiardo, pe Cardinalul Bibbiena, pe Baldassar Castiglione, pe nuvelistul Bandello, pe Francesco Berni, pe Ercole Tito Strozzi, pe Girolamo Vida, pe Trissino, sau pe Ludovico Ariosto el însuş.

La Curtea mantovană se adunau deci atâta de numeroşi şi de preţuiţi poeţi, încât ei alcătuiau acolo o adevărată „academie", în spiritul vremii, la ale cărei şedinţe şi discuţii Isabella lua totdeauna parte cu nespusă desfătare.

Iar atunci când împrejurările făceau ca ea să se reîntoarcă întâmplător la Ferrara, nu cunoştea mulţumire mai mare ca aceea de a-l pune pe Ariosto (la un moment dat în serviciul Cardinalului Ippolito d'Este, fratele Isabellei), să-i citească un nou cânt inedit din Orlando. In 1516, cunoscând această deosebită preţuire, poetul s'a dus însuş la Mantova, spre a-i oferi poema Isabellei şi Marchizului Francesco Gonzaga, cu atât mai mult cu cât cea dintâi era direct preamărită în operă, drept „darnică şi mărinimoasă".

Arta versificării, practicată de asemenea poeţi, sau de toţi improvizatorii şi „rimatorii" timpului, afla cel puţin justificarea în aptitudinea permanentă a cântăreţilor, într'o ţară ca Italia, dacă nu în aprecierea unanimă a unui popor nu mai puţin sensibil la asemenea încântătoare manifestări, ca poporul italian.

Dar versificarea tratatelor cu caracter „ştiinţific"? (ca tratatul de Artă militară al lui Antonio Cornazzano (89); ca acela de Geografie şi Cosmografie al florentinului Matteo di Raimondo Forlini, compus în 1800 de octave; sau celă-

lalt, în terţine, al lui Francesco Berlinghieri; sau ca manualul de Geografie, mai vechi ca toate, al lui Stagio Dati; sau ca manualul de Morală şi de Higienă totodată, al lui Piero da Montalcino; alături de „învăţăturile" pentru Lorenzo copil, versificate de Monna Lucrezia Tornabuoni, mama sa; ori cele Patru Evanghelii, puse în versuri de nobilul veneţian Jacopo Gradenigo (1399), spre a găsi apoi imitatori într'un poet ca Il Candido de' Bontempi din Perugia, care a versificat, parafrazându-l, Noul Testament, dedicat lui Borso d'Este (1465—69), dacă nu în mult mai celebrul umanist Filelfo, versificator al unei Vieţi a Prea Sfântului Ioan Botezătorul, dedicată lui Filippo Maria Visconti (90); sau, înfine, ca manualul compus în versuri latine de cel mai mare poet latin al Renaşterii, adică de Pontano, spre a arăta cum se cultivă cedrii (91).

„Citind aceste plicticoase compilaţii — apreciază V. Rossi (92) — ne întrebăm cum de sărmanii care le-au pus în versuri, dacă nu s'au lăsat păgubaşi, n'au lăsat cel puţin în pace Muzele, ca să scrie mai bine în proza modestă pe care-o foloseau în vorbirea de toată ziua. Totul era însă că cititorilor din Quattrocento, oameni cu gusturi total felurite de ale noastre, acea materie aridă li se părea mai uşor digerabilă, atunci când era „gătită" în versuri şi le făcea plăcere acea muzicalitate a rimelor, fie chiar monotonă şi aspră, care în unele cazuri uşura şi memorizarea. Scriitorilor, la rândul lor, trebue să le fi părut o întreprindere mai puţin riscată, să alcătuiască un „capitolo ternario", fie cum o fi şi căruia forma metrică, precum şi tradiţia, îi dădeau o mai mare demnitate de operă literară, decât să şlefuiască cu multă caznă, după modelele ciceroniene, de care moda nu le permitea să se lipsească, o pagină de proză italiană".

De aici şi obiceiul, foarte frecvent, de-a se pune în versuri nuvelele, rimate, cele mai multe, în octave, ceeace va da acestei forme metrice prestigiul pe care şi-l va asigura în Epica Renaşterii, prin poemele cavalereşti.

Nu ne va surprinde prea mult, aşa fiind, să aflăm că Poliziano, ajuns profesor de Elocvenţă greacă şi latină la Universitatea din Florenţa, şi-a redactat în versuri lecţia de deschidere a cursului său din 1485, dedicată „lecturei" Poemelor homerice.

Acea lecţie a sa, nu este, într'adevăr, decât un „carme", în care, pe lângă elogiul „frumoaselor forme antice", se

face şi elogiul personalităţii lui Homer, drept acela, „care-a risipit în poemele sale germenii tuturor artelor şi ai tuturor ştiinţelor" (93).

Incercarea aceasta n'avea să rămână apoi izolată şi întâmplătoare; căci însuş Poliziano a compus alte patru prelegeri în versuri, cunoscute astăzi sub titlul de Sylvae.

Dar până şi Girolamo Savonarola, spre a-şi ajunge mai direct scopul — care era „reformarea spiritelor" — n'a refuzat să se slujească de Poezie (şi uneori chiar de forma cântecelor „profane"), ca să se adreseze poporului, în opere care se intitulau, atât de elocvent, De ruina mundi, De ruina Ecclesiae, sau De consolatione Crucifixi (94).

In tot acest timp, simţul armoniei, pe care l-am constatat atât de prezent în toate manifestările spirituale şi materializate ale Renaşterii, îşi cerea dreptul la exteriorizare şi prin arta Dansului.

Dacă această artă fusese favorizată în Evul Mediu prin trecerea de care se bucuraseră Trubadurii şi Jongleurii, legătura între cântec şi dans nu avea să se piardă nici acum.

„La canzone da ballo", sau „la ballata", erau deopotrivă vii în glasul şi mişcările siluetelor femenine, a căror viziune plastică o luau drept model pictori ca Botticelli, armonizând ritmul coloristic al Primăverii (95).

In parcurile vilelor din împrejurimile oraşelor, pe pajiştile cu flori ca în acea Primăvară; în sălile palatelor din oraş, după ce se ascultau glumele bufonilor, toate poveştile „spuse" de „cântăreţii de istorii", sau toate măgulitoarele laude ale poeţilor la adresa doamnelor şi a Seniorilor, se păstrase încă obiceiul ca tinerele să cânte din harpă, acompaniate la violă. Iar celelalte se prindeau în dans, fiind toate ştiutoare în „a potrivi paşii după sunet", într'o perfectă armonie, aşa cum se înţelegea pe atunci arta Dansului.

Aceasta presupunea o iniţiere deosebită, ca toate artele. Ea îşi avea legi precise, cu maeştrii şi tratatele ei, precum era acela intitulat tocmai Il libro dell'arte del danzare al lui Antonio Cornazzano, sau acelea, foarte populare în Renaştere, ale unui Guglielmo Evreul din Pesaro şi al lui Giuseppe Evreul — aceşti Evrei se dădeau anume drept urmaşii Regelui David, spre a-şi asigura un spor de com-

petenţă în materie — dacă nu tratatul de dans atribuit lui Lorenzo Magnificul.

O asemenea artă, era declarată de reprezentanţii ei „străină întru totul şi duşmană de moarte a viţioşilor şi grosolanilor de rând", stabilindu-se astfel şi aportul moral al Esteticei.

Pedagogia Renaşterii afirmase categoric şi de mult idealul dezvoltării armonioase a tuturor facultăţilor umane, identificând acest ideal cu al „perfectului Cavaler". De aici rostul Dansului în programul educativ al timpului, întru cât prin Dans trebuia să se capete o ţinută graţioasă, dar totodată o atitudine nobilă, după cum prin Dans puteau dovedi cei tineri buna lor creştere şi toată distincţia sufletească, întrucât în fiecare privire şi în fiecare mişcare, trebuia pusă întreaga „ştiinţă" a acestei Arte.

Maeştrii de Dans erau deci ţinuţi în mare cinste, ei făcând totdeauna parte din suita unei persoane care se respecta, fiind adesea disputaţi dela o Curte la alta şi atraşi în tot felul (ca acel Lorenzo Lavagnolo, căruia, în peregrinările sale dela Mantova şi Milano la Ferrara, avea să i se rezerve cinstea de-a fi maestrul de dans al Isabellei d'Este la 11 ani — căci ea fusese iniţiată în arta aceasta încă dela 6 ani, de Guglielmo l'Ebreo — ca şi al surorilor sale Beatrice şi Lucreţia [96]).

Transmisă oral din bătrâni, sau improvizată de cântăreţii cei mai umili, îşi ducea într'acestea viaţa, cu multă înflorire încă, asemeni înfloririi pe care o cunoscuse în Evul Mediu, firească şi spontană, „cântarea" populară, sub forma „baladei" şi a „canţonetei".

Erau aceleaşi lamentaţii de soţii prost măritate — precizează Vittorio Rossi [97] — aceleaşi destăinuiri de fete nerăbdătoare să se mărite, sau duse la mânăstire cu de-a-sila; imprecaţii la adresa bătrânelor; dorinţi, speranţe, bucurii, mânii, toate în legătură cu iubirea.

Forma tipică a Liricei populare cântate, a fost şi a rămas „lo strambotto".

Multe din aceste cântece populare urcau încă spre Italia de Mijloc şi de Nord, din Sicilia primilor Trubaduri, sau din Neapolul cântăreţilor dela Piedigrotta. Iar din acele cântece meridionale, „s'au răspândit apoi altele, caracteristice în Toscana, precum a fost „il rispetto", sau în Veneto, „la villotta" şi „octava".

Alături de aceşti cântăreţi populari, s'au menţinut însă în Renaştere şi „i cantastorie", adică acei „cântăreţi de istorii", de povestiri epice, care făceau să circule mai departe materia epică medievală franceză. Aceasta îşi va perpetua prin ei existenţa şi înflorirea în plină Renaştere; ba prin reprezentanţi „culţi" ca Pulci şi apoi ca Boiardo, Ariosto sau Tasso, ea va consacra acest Gen drept tipic italian şi definitiv atribuit Renaşterii, spre a contrazice, mai evident ca orice (şi am dovedit-o într'o lucrare a noastră asupra Epicei din Renaştere), părerea cu privire la o presupusă şi exclusivă imitare a Antichităţii.

Prin aceşti „cantastorie", activi mai ales într'un centru ca Florenţa şi în plin Quattrocento, s'a păstrat, aşa dar, tradiţia Epicei populare şi s'a impus principiul reîntoarcerei spre această „materie" medievală, prin mijlocirea poeţilor culţi, care-au transformat în operă de artă o materie amorfă, de circulaţie orală, ca aceea.

Vom adăoga însă aici că în plin secol XV, în Italia, la Florenţa mai ales, atari produse epice păstraseră, ca în Evul Mediu, şi raportul lor firesc cu arta cântului. Căci episoadele erau cântate de maeştri specializaţi anume, adică de „i cantastorie". „Aşa încât — întregeşte observaţia Rossi [98] — atunci când Galeazzo Maria Sforza a venit la Florenţa în 1459, Antonio di Guido, principele improvizatorilor florentini, a cântat în vila Medicee dela Careggi, pe ţiteră, laudele Ducelui Francesco, amestecând în povestirea sa obişnuitele comparaţii clasice, cu o atare artă, ne asigură un contemporan, încât l-ar fi detronat pe orice alt poet sau orator mai de seamă".

Dar pe atunci se obişnuia să se cânte şi „nuvelele" în versuri, adică povestirile rimate în octave, potrivit unui obicei foarte răspândit [99]. Acesta era practicat de „brigate", adică de întovărăşirile de oameni dornici să petreacă, perpetuate, şi ele, în viaţa unui oraş ca Florenţa, din timpul lui Boccacio şi mai de mult, prin parcurile vilelor florentine, cu prilejul acelor „lieti convegni" în care recitarea, acompaniată de cântec a acelor nuvele versificate, alterna cu povestirile în proză, ca în Decameron.

Dar alături de astfel de manifestări tradiţionale cu caracter popular, deci permanent, ale artei cântului, aveau să se manifeste odată cu Renaşterea alte semne, cu privire la valoarea estetică a cântecului.

Rezultatul în această direcţie avea să se constate mai

apoi, prin inovaţiile unui Pier Luigi Da Palestrina şi, mai târziu, prin dezvoltarea muzicei melodramatice, menită să reapropie Arta dramatică modernă de idealul estetic al Tragediei elene.

Rămânând însă în cadrul cronologic al secolului XV, vom constata, în tot felul, marea pasiune cu care a fost urmărită arta cântului de unii reprezentanţi iluştri ai săi, precum a fost de exemplu Isabella d'Este.

Mai înainte de-a fi venit la Mantova, deci de foarte tânără, deprinsă fiind şi de mama sa Eleonora d'Aragona, dar mai ales la Mantova, aceasta va fi mult admirată pentru modul cum ştia să cânte la diferite instrumente (precum era „il monocordo", „la viola", „il liuto", sau „il clavicordo", toate incrustate cu sidef, perle şi diamante, fiind în acelaş timp alese obiecte de artă (100), cât şi pentru talentul cu care cânta din gură, în faţa acelor puţini intimi, pe care-i accepta în „studiuolo" şi acompaniindu-se din liră.

De aceea, dispunând decorarea apartamentului său, Marchiza, pe lângă tot felul de fraze latine pe care le folosise ca „motto", sau „emprese", avea să le indice artiştilor decoratori şi o serie de portative cu note muzicale („invencione di tempi e pause"), cu un sens muzical deosebit (s'au descifrat pe ele câteva „chei" de contralto, unele semne de patru timpi, trei pauze de valoare descrescândă, „un sospiro del valore di una minima", un „ritornello doppio", etc.) (101), deşi puteau fi considerate şi drept o simplă curiozitate ornamentală, care să denote cel mult cultul pentru Muzică şi armonie, din partea celei ce îşi visase micul templu al tuturor Artelor, sub auspiciile acelor semne (102).

Intr'un atare mediu, se face evocată figura cântăreţului-poet „giullare" şi actor în acelaş timp, Serafino Aquilano, fostul paj al Curţii din Napoli, unde învăţase dela un Flamand arta muzicală şi apoi, din oraş în oraş, dela Roma la Urbino şi din Abruzzi în Nordul Italiei, peregrinase cu lira şi cântările lui, până ce se oprise la Curtea Isabellei din Mantova (103), unde era sărbătorit ca un nou Orfeu.

„Când, în sălile pline de doamne şi de Cavaleri ale Palatului, acest om nu prea înalt de statură, dar bine făcut, sprinten şi vioi, cu ochii negri şi sclipitori de meridional, cu pletele lungi, căzute pe spate, prindea să atingă „il liuto", se făcea o tăcere adâncă; toţi îi sorbeau accentele, iar el, cu un aer de inspirat, aprins parcă de focul sacru, recita, uneori făcându-se că le improvizează chiar atunci, so-

netele şi „gli strambotti", împreunând în armonii suave cuvintele cu muzica. Ce aplauze la sfârşit! Potrivirea gestului, debitul verbal, rostirea clară şi cu graţie, trilurile supusei lire, totul exercita o mare fascinaţie asupra ascultătorilor şi mai cu seamă asupra doamnelor. Isabella d'Este era încântată de acele recitări şi ţinea nespus de mult să aibă compoziţiile nedivulgate încă în public, ale faimosului cântăreţ şi poet".

Intre atâtea îndeletniciri şi arte, a căror evocare, oricât de sumară, poate oferi o perspectivă de orientare mai sigură asupra complexului de viaţă şi Civilizaţie a Renaşterii, îşi pot avea locul, înfine, alte două „arte", care nu s'au definit prin manifestări concrete şi nu au luat înfăţişarea de „opere": arta iubirii şi arta vieţii.

Cronica secolului XV italian a oferit în general, cele mai fantastice subiecte şi „intrigi" dramelor romantice, sau romanelor istorice, prin ceeace au fost atunci, în realitate, intrigile amoroase. Chiar noi putem evoca una din acestea, pentru exemplificare: La un moment dat, în lumea Curţii din Ferrara se precizase o situaţie ca aceasta: Ducele Alfonso d'Este, căsătorit de curând (a treia oară) cu Lucreţia Borgia (care, la rândul ei, era a treia oară soţie şi nu depăşise de mult 20 de ani), era victima infidelităţilor acesteia cu poetul Pietro Bembo (autor al unui tratat asupra Iubirii), sau cu Francesco Gonzaga Marchizul Mantovei şi, în acelaş timp, cumnat al lor, sau cu poetul Ercole Strozzi.

Când iată că acest poet (de curând însurat cu Barbara Torelli, văduvă a unui Bentivoglio dela Bologna), fusese găsit pe o stradă a Ferrarei, omorît. Nu se ştia însă bine dacă îl omorîseră sicarii lui Alfonso, pentrucă acesta ar fi iubit-o pe soţia sa Barbara; ori sicarii Lucreţiei, pentrucă poetul îi era drag, iar el se căsătorise cu Barbara; sau pentrucă ar fi comis vre-o indiscreţie (Ercole Strozzi redacta scrisorile secrete ale Lucreţiei pentru cumnatul său dela Mantova), în ce priveşte legăturile amoroase ale stăpânei sale.

Dar în afară de aspectul romanţios şi senzaţional al acestor manifestări ale erotismului, se putea vorbi în Renaştere de „arta iubirii", în sensul cel mai estetic al cuvântului, aşa cum o putem surprinde în centrul oricăror alte valori de viaţă, în operile literare cele mai preţuite, ale secolului.

Din această artă, într'adevăr, căreia i se subordona însuş eroismul şi simţul onoarei, a făcut Boiardo, autor al unei

poeme ca Orlando cel Indrăgostit (titlul merită subliniat), nota sa dominantă.

Cel care dădea expresie acestui sentiment, din fericire protagonistul, adică Orlando. „Iubirea — afirmă Vittorio pentru cerinţele estetice ale operei, se întâmpla să fie însuş Rossi (104) — nu mai este la el un capriciu trecător, sau o ficţiune, subordonată unor alte scopuri, ca în poema anterioară a lui Pulci; este un sentiment care le domină şi le face să tacă pe toate celelalte", chiar şi religiozitatea, care a înarmat braţul de Paladin al acelui Cruciat.

Acestui fel de-a face din arta iubirii centrul de preocupări şi de încordare vitală a întregei existenţe a unui erou din Renaştere, îi corespundea cealaltă artă, a vieţii, elogiată în tot felul şi prezentă oricând în Literatura timpului.

In poeme ca Il Corinto, Lorenzo poate să aibă momente de melancolie, văzând răsfirarea, petală cu petală, a vieţii ca efemera existenţă a unei roze („...Così le vidi nascere e morire / E passar lor vaghezza in men d'un' ora..."").

De aici şi gândul, „che vana cosa è il giovenil fiorire...".

Atâta numai că imediat, dorul de viaţă, bucuria trăirii ei, dă năvală şi iată sfatul final, care poate fi pus drept motto pe cartea vieţii oricărui om din Renaştere: „Cogli la rosa, o nimfa, or ch'è il bel tempo".

Aşa fiind, va spune acelaş poet altădată:

„...donne gentil, giovani adorni,/ Che vi state a cantare in questo loco,/ Spendete lietamente i vostri giorni,/ Chè giovinezza passa a poco a poco..." (105).

Ecoul acestui sfat se regăsea apoi în cunoscutele „Cântece de Carnaval", pe care acelaş Lorenzo a dorit să le înobileze cu arta şi prestigiul său: „...Quant'è bella giovinezza,/ Che si fugge tuttavia!/ Chi vuol esser lieto, sia:/ Di doman non c'è certezza". Şi aceasta, chiar dacă „o vagă umbră de melancolie se răspândeşte din gândul caducităţii vieţii, asupra voioşiei lipsite de griji, a cântecului".

Cânta apoi altă dată Lorenzo, în una din Selve-le sale (106): „In questi dolci luoghi, in questi tempi /pommi, Amor, con la bella donna mia,/ Nell'età verde, nei primi anni scempi,/ Sanza speranza e sanza gelosia:/ Né'l tempo mai l'età matura adempi./ Ma il nostro dolce amore eterno sia:/ Non più bellezza in lei, non alto foco / In noi, ma sol quel dolce tempo e loco".

Cu alte cuvinte, Poetul cerea dela Zeul Iubirii să-l lase

mereu cu adorata sa în aceleaşi locuri de încântare, în mijlocul Naturii calme şi idilice. Iar acolo să rămână mereu tânăr, fără să fie chinuit de speranţe, sau de gelozii; Timpul să nu-i adaoge ani la anii tinereţii sale, precum nici iubitei frumuseţi înoite; ci „doar acelaş loc şi aceeaş vreme".

In viaţa Renaşterii acest ideal de eternă tinereţe a sufletului şi a tuturor facultăţilor, fusese întruchipat într'acestea de nesfârşite exemplare umane, drept adevărate fenomene ale dinamismului insuflat de cerinţele noii arte a vieţii.

Şi iată-l folosind din nou de exemplu pe Sigismondo Malatesta.

Numai în decursul anului 1446 (iar acest an este luat la întâmplare) se ştie (şi nu se ştie desigur deplin), că tânărul Condotier alergase în lagăr, tocmai în Nordul Italiei, unde-i erau mercenarii şi unde purta răspunderea unui război, de cel puţin şase ori, şi toamna, şi primăvara, şi în plină vară.

Acasă îl aşteptaseră într'acestea meşterii, să le dea ordine pentru palatul în construcţie, bani şi sfaturi tehnice pentru zidurile de apărare; poeţii de Curte, motive de inspiraţie; soţia Polissena, o îmbrăţişare; iar iubita sa Isotta, mormântul din Catedrală.

In asemenea înfrigurate încordări fizice şi sufleteşti, îi era dat să trăiască unui om cu adevărat „renăscut". Iar prin fidelitatea cu care s'a identificat, de foarte tânăr, cu mentalitatea noilor timpuri, Sigismondo Malatesta poate fi socotit drept autenticul reprezentant al „artei de-a trăi viaţa" în Renaştere (107).

Corectivul, la tot ce ar fi putut deriva drept excesiv şi diform, dintr'o astfel de tumultoasă trăire a vieţii şi conturarea în cadre cu adevărat de artă a ei, nu ar fi putut veni decât dela concepţia platonică dominantă, prin care viaţa nu mai apărea drept „o vulgară satisfacere a simţurilor, ci drept o înălţare a spiritului, întru contemplarea Frumuseţii eterne" (108). Căci „fără doctrina platonică, n'am fi avut Fecioarele lui Raffaello, nici Şcoala din Atena, nici eroii lui Michelangelo în bolţile Sixtinei şi în Mormintele medicee din San Lorenzo; figuri şi gânduri care trec dincolo de cercul îngust al experienţei pământeşti, spre a răsfrânge o rază din strălucirile cerului" (109).

Ce-ar fi spus, într'adevăr, Michelangelo, dacă l-ar fi întrebat cineva despre modelul anumit, care-i pozase pentru

Profeţi şi Sibile, pentru Adam şi Eva, pentru Zi şi Noapte, pentru Amurg şi Auroră? „Nu din realitatea vie, umbra visului, ci din ideia eternă a Frumuseţii, pe care sufletul o poartă în sine când se naşte, află artistul inspiraţia pentru operele sale".

De altfel, se mai poate observa, ale lui Michelangelo sunt versurile: „Per fido esempio a la mia vocazione,/ nel parto mi fu data la Bellezza,/ che d'ambo l'arti si è lucerna e specchio;/ s'altro si pensa è falsa opinione". In ele, se recunoaşte, identică, expresia doctrinei platonice, „care nu deduce din experienţă concepţia despre Frumos; ci o face să coboare din Cer, ca un dar pe care sufletul îl aduce cu sine în temniţa pământească: lumină, speranţă, mângâiere, aspiraţie spre o viaţă mai bună" (110).

După concepţiile lui Ficino, doctrinarul cel mai inspirat al Platonismului descins în mijlocul celor mai avântate forme şi manifestări ale „artei vieţii", omul nu se putea ferici, nici de data aceasta, din cauza trupului ce i-a fost dat. Căci datorită lui, nu se putea nici acum săvârşi taina contopirii în Dumnezeu.

De aici nevoia pentru Om şi pentru Filozofia Renaşterii, de-a se despresura din materie.

Trupul, odată întărit împotriva duşmanilor care-l pândeau sub forma tuturor primejdiilor, prin exerciţiile corporale, avea să condiţioneze reîntoarcerea liniştei sufleteşti, posibilă prin Muzică (111); pentru ca apoi să poată trece la contemplarea celor înconjurătoare în Natură şi să poată împreuna astfel în sufletul său, bucurat de arta supremă a vieţii, lumea de aici cu Dumnezeul de pretutindeni, într'o supremă şi definitivă fericire.

BIBLIOGRAFIE

1. Hans Baron, **Lo sfondo storico del Rinascimento fiorentino,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, luglio 1938, nr. 3, p. 59.
2. Citatul în G. Zonta, **Storia della Letteratura italiana. Il Rinascimento,** Torino, U. T. E. T., 1930, vol. I, p. 426.
3. Cfr. Alexandru Marcu, **Figuri Femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 86.
4. Cum o denumeşte întâmplător V. Rossi, în **Il Quattrocento,** Milano, Vallardi, 1933, ed. II, p. 317.
5. Citat din **ibid.,** p. 476.
6. Reproduse în **ibid.,** p. 511. Sunt dela începutul c. IV al Poemei lui L. Ariosto.
7. Observaţia este a lui Cesare Jacini, **Il viaggio del Po. Le Campagne,** II, Milano, Hoepli, f. a., p. 11.
8. Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, p. 109.
9. Cazul este relatat în Alexandru Marcu, **op. cit.,** p. 76.
10. G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 147.
11. In opera sa **Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento,** Firenze, Vallecchi, [1920], p. 252.
12. V. Rossi, **op. cit.,** p. 474.
13. Ph. Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. I, p. 37.
14. V. Rossi, **op. cit.,** p. 336.
15. Ettore Allodoli, **Il Magnifico Lorenzo,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, 1938, nr. 1—2, p. 170.
16. Scena este relatată de Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, p. 46.
17. V. Rossi, **op. cit.,** p. 351.
18. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. I, pp. 57—58.
19. V. Rossi, **op. cit.,** p. 24.
20. Exemplul în **ibid.,** p. 153.
21. Aprecierile în **ibid.,** p. 153.
22. V. Rossi, **op. cit.,** pp. 412—413.
23. Citatul în **ibid.,** p. 413.
24. Cfr. Alexandru Marcu, **Figuri femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 105.
25. In **op. cit.,** vol. I, p. 114.
26. **Ibid.,** vol. I, p. 113.

27. **Ibid.**, vol. I, p. 114.
28. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. I, p. 31.
29. **Op. cit.**, vol. I, p. 116.
30. C. Marinescu, **Jacques Basilicos „Le Despote", Prince de Moldavie (1561—1563), écrivain militaire,** în **Mélanges d'Histoire Générale,** Bucureşti, 1938, Publicaţiile Institutului de Istorie Universală ale Universităţii din Cluj, pp. 319 şi urm.; pp. 381 şi urm.
31. V. Rossi, **op. cit.**, p. 247.
32. Cfr. **Rivista Storica Italiana,** aprile 1938, fasc. 1.
33. Roberto Marcolongo, **Leonardo da Vinci,** Milano, Hoepli, 1939, pp. 21, 60.
34. **Ibid.**, p. 236.
35. **Ibid.**, p. 245. Cfr. şi Roberto Paribeni, **Jacopo della Quercia,** Roma, R. Accademia d'Italia, 1938, p. 7.
36. Alexandru Marcu, **op. cit.**, p. 96.
37. In **op. cit.**, p. 69.
38. G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 213.
39. E. Koltay-Kastner, **L'Umanesimo italiano in Ungheria,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, 1939, nr. 5, pp. 29—30.
40. Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 36.
41. Piero Bargellini, **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 63.
42. Datele şi reprod. în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, Parte I, 1934, p. 65.
43. Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 88.
44. Textul scrisorii în A. Luzio—R. Renier, **La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga,** în **Il Giornale storico della Letteratura Italiana,** 1899, vol. XXXIII, pp. 13, 18.
45. Exemplul în **ibid.**, p. 30.
46. P. Misciatelli, **Savonarola,** Milano, Alpes, [1928], p. 149.
47. V. Rossi, **op. cit.**, p. 198.
48. Guido Battelli, **Il Traversari e Don Pedro di Portogallo,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, 1939, nr. 8—9, p. 614.
49. Pier Giorgio Ricci, **Ambrogio Traversari,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, 1939, nr. 8—9, p. 583.
50. V. Rossi, **op. cit.**, p. 258.
51. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 227.
52. V. Rossi, **op. cit.**, p. 60.
53. Evocată de P. Bargellini, în **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 134.
54. Vespasiano da Bisticci, **Vite,** Firenze, 1859, p. 99.
55. Alfonso Lazzari, **Il Signore di Ferrara ai tempi del Concilio del 1438—39,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, 1939, nr. 8—9, pp. 701 şi urm.
56. Pentru date, cfr. Cesare Jacini, **op. cit.**, p. 205.
57. G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 8.
58. Date despre această bibliotecă, în V. Rossi, **op. cit.**, p. 474.
59. Melisanda Lama, **Il libro dei conti di un maiolicaro del Quattrocento,** Faenza, Museo delle Ceramiche, 1939—XVII, p. 7.
60. Doda Ballardini Napolitani, **L'opera di Francesco Xanto Avelli,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, dic. 1940, nr. 16, p. 906.
61. Melisanda Lama, **Temi ornamentali del Quattrocento,** în revista **Faenza,** Faenza, XXVIII, nr. V—VI, 1940, pp. 99 şi urm.
62. Bertolotti, **Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII,** Milano, Bortolotti, 1890, pp. 64—70.

63. Alte precizări în Alexandru Marcu, **op. cit.**, p. 80.
64. Citată de Roberto Pane în recenzia pe care i-o consacră în revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, p. 598.
65. A. Venturi, **L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este,** in **Atti e Mem. della R. Deputazione di Storia Patria per la Provincia di Romagna,** III S., vol. VI, Bologna, 1888, p. 353.
66. Nino Giannantoni, **Il Palazzo Ducale di Mantova,** Roma, Libreria della Stato, 1929, p. 19.
67. C. Linati, în **Le vie d'Italia,** maggio 1937, p. 314.
68. C. Jacini, **op. cit.**, pp. 267 şi urm.
69. **Ibid.**, p. 121.
70. R. Marcolongo, **Leonardo da Vinci,** Milano, Hoepli, 1939, p. 225.
71. G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 27.
72. V. Rossi, **op. cit.**, p. 317.
73. Robert de la Sizeranne, **op. cit.**, p. 180.
74. Acesta este evocat în **ibid.**, p. 40.
75. **Ibid.**, p. 42.
76. **Ibid.**, p. 172.
77. Toate aceste date, în Alexandru Marcu, **op. cit.**, p. 175.
78. Dovada în J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 283.
79. In **op. cit.**, vol. I, p. 162.
80. V. Rossi, **op. cit.**, p. 135.
81. **Ibid.**, p. 88.
82. **Ibid.**, p. 79.
83. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. II, pp. 134—135.
84. **Ibid.**, vol. II, p. 135.
85. V. Rossi, **op. cit.**, p. 360.
86. **Ibid.**, p. 94.
87. **Op. cit.**, vol. I, p. 306.
88. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 306.
89. Despre care, cfr. V. Rossi, **op. cit.**, pp. 247, 276.
90. **Ibid.**, pp. 284—285.
91. **Ibid.**, p. 485.
92. **Ibid.**, pp. 247—248.
93. **Ibid.**, p. 379.
94. P. Bargellini, **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 227.
95. Alexandru Marcu, **op. cit.**, pp. 30 şi urm.
96. Rodocanachi, **La femme italienne,** etc., pp. 197, 201.
97. In **op. cit.**, p. 223.
98. In **op. cit.**, p. 248.
99. V. Rossi, **op. cit.**, pp. 251—252.
100. A. Luzio—R. Renier, **Il lusso di Isabella d'Este, Marchesa di Mantova,** în **La Nuova Antologia,** vol. LXV, fasc. XVIII, 1896, pp. 274—275.
101. Lucia Pernice, **Il Ducato di Mantova al tempo di Isabella d'Este e di Gianfrancesco III Gonzaga,** Napoli, Giannini, 1927, p. 46.
102. A. Luzio—R. Renier, **La Cultura nelle relazioni, etc.,** în **Giornale Storico della Letteratura Italiana, vol.** XXXIII, p. 52.
103. Datele în V. Rossi, **op. cit.**, p. 543.
104. In **op. cit.**, p. 459.
105. Citatele în **op. cit.**, p. 342.
106. Citată în **ibid.**, p. 350.

107. Aceste observaţii sunt reluate din Alexandru Marcu, **op. cit.**, p. 67.
108. Bune aprecieri despre valoarea Platonismului în societatea Renaşterii, în Guido Battelli, **Platonismo in una „Redondilha" di Camões,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, 1938, nr. 1—2, p. 143.
109. **Ibid.,** p. 147.
110. **Ibid.,** p. 148.
111. V. Rossi, **op. cit.,** p. 326.

CAPITOLUL AL OPTULEA

REALITATE ŞI ARTĂ ÎN RENAŞTERE

SUMAR. — Voluptatea simţului estetic: mărturia umanistului Beccadelli (p. 228); contemplarea Frumuseţii şi a Artei (p. 228); mărturia lui Cr. Landino (p. 228); romanul alegoric al călugărului Fr. Colonna (p. 229); Le Selve d'amore ale lui Lorenzo il Magnifico (p. 229). Impunerea convingerii despre superioritatea Artei (p. 229); exemplul oferit de G. Savonarola (p. 229); câteva confirmări moderne: G. Papini (p. 231); Barna Occhini (p. 231); Italo Siciliano (p. 231); G. Gentile (p. 232). Expresia formală şi necesitatea Stilului (p. 232); Stilul marea preocupare a exponenţilor Renaşterii (p. 232); Stilul în conştiinţa şi opera Umaniştilor (p. 233); Stilul în viaţă (p. 233). Cultul Artei şi Religia (p. 233); Renaşterea începutul unei mari crize spirituale (p. 233); exponentul acestuia, invocat la întâmplare, este Matteo Vegio (p. 234); Laudele Sacre (p. 234); elemente sacre, în expresii profane (p. 235); un moment mistic în cariera lui Leonardo da Vinci (p. 235); şi o afirmaţie, care nu-l contrazice, a lui Michelangelo (p. 235); Arta înlocueşte adevărata Religie (p. 235). Două mărturisiri de credinţă ale lui L. B. Alberti (p. 236); şi alta a lui Michelangelo (p. 236). Transfigurarea realităţii prin Artă (p. 237). In creaţia literară: L. Ariosto (p. 238); L. Pulci (p. 239); Fr. Filelfo (p. 239). Sacrele Reprezentări florentine (p. 239); în creaţia plastică: Botticelli (p. 239); Pinturicchio (p. 240); Malatestianul din Rimini (p. 241); Raffaello (p. 241); Cultul Madonei şi transfigurarea chipului femenin, prin Literatură (cu anticipaţie: Dante şi Petrarca) şi prin Pictură (Raffaello) (p. 241); Savonarola (p. 242); Filippo Lippi (p. 243); Michelangelo (p. 243). Diferitele „drame" trăite de Arta Renaşterii în luptă cu realitatea: prădarea obiectelor de artă (p. 244); „Il Sacco di Roma" şi Isabella d'Este (p. 244). Altă dramă: lupta între gotic şi Renaştere (p. 245); Crucifixul la Giotto şi la Beato Angelico (p. 246); în Arhitectură: Bramante la Milano (p. 246); rezistenţa goticului la Veneţia şi în Piemont (p. 247). O altă „dramă": contrastul între dorinţa de perfecţie şi incapacitatea Renaşterii de a aduce la îndeplinire toate operele întreprinse (p. 247); exemple din Literatura sec. XV: Lorenzo il Magnifico (p. 247); Poliziano (p. 247); M. Boiardo (p. 248); Luca Pulci (p. 249); Il Paradiso degli Alberti (p. 249); Ercole Strozzi (p. 249); Fr. Filelfo (p. 249); Basinio Basini (p. 249); exemple din Artele plastice: Palatul lui Lodovico il Moro de pe Canal Grande (p. 250): Jacopo della Quercia şi porţile Catedralei din Bologna (p. 250); Malatestianul din Rimini (p. 250); Leonardo da Vinci (p. 251); şi Michelangelo (p. 252). Teoretic, Renaşterea a adoptat formula Artei pentru Artă, preconizând perfecţia absolută în toate operele sale (p. 255); exemplul lui Federico d'Urbino (p. 256); Niccolo Niccoli (p. 256); L. B. Alberti (p. 257); Concluzii (p. 257).

După credința umanistului Beccadelli, Natura l-a așezat pe Om în mijlocul unui Paradis de încântări, astfel că voluptatea delectării corpului și a spiritului rămâne cel mai mare bine din câte posedă.

„Simțul tactil, vederea, se bucură de metalele nobile, de fildeș, de stofe, de câini, de pietrele fine; urechea, de muzică, pe care Platon o socotea necesară unui om civilizat; cerul gurii, de gustul vinului; mirosul, de parfumul aromatelor și al florilor" (1).

Cazul acelui om care, fiind pe patul de moarte a refuzat să atingă de buze Crucifixul pe care i-l întindea preotul, deoarece nu era destul de frumos, ca acela pe care-l știa el, executat de Donatello; sau cazul pictorului Luca Signorelli, pe care atâta îl preocupa frumusețea formelor corpului omenesc, încât, atunci când i s'a adus cadavrul unui copil al său, în loc să-l plângă, l-a desbrăcat imediat, ca să-l picteze; asemenea cazuri se identifică de-a-dreptul cu ceeace s'ar putea numi voluptatea simțului estetic în Renaștere.

Este drept că alături, sau concomitent cu aceste cazuri, se pot invoca altele, care să-i arăte pe aceeași protagoniști ai săi, apți de contemplarea, în reculegere, a Frumuseții și Artei.

Se poate vorbi chiar de un cult al acestei contemplări.

In opera Disputationes Camaldulenses a lui Cristoforo Landino, pe care am avut și altă dată ocazia s'o citățm, L. B. Alberti se face interpretul sentimentului de fericire pe care-l pot avea studioșii care, „retrăgându-se din treburile lor politice, își pot reface sufletul în contemplarea frumuseților fizice și morale".

Iar dacă această retragere n'a fost posibilă îndelung și definitiv — ca în cazul lui Niccolò Machiavelli exilat —, ea a fost curent practicată de Umaniști și de oamenii politici, în numele lui Lorenzo Magnificul și al prietenilor săi, deprinși să se retragă în parcul vilelor, pentru simpoziile lor, dar și pentru simpla reculegere contemplativă, în vederea transpunerii în vers sau culoare, a unor opere ca Ambra, Corintul și Primăvara (2).

Polifil, un erou al „romanului" alegoric Hypnerotomachia Poliphili al călugărului Francesco Colonna (1499), pe cât de uitat astăzi, pe atât de celebru atunci, fiind cuprins de pasiunea Artei, se aventurase în vis în țara ei și apoi în țara Voinței și a Rațiunei, pentru a alege între gloria lui Dumnezeu, între gloria pământească și între Voluptate (3).

Așa îi va fi dat acestui erou al gândului și al Artei, să ajungă la constatarea că adevărata fericire a omului pe pământ, ar sta în contemplarea strălucitoarei nudități a Venerii, drept transfigurare prin Artă a realității. (Căci personajului simbolic, din acelaș roman, Polia, îi corespundea de fapt o Ippolita Lucrezia, din lumea realităților înconjurătoare). „Intr'o lume de vis, se transpunea astfel acea iubire sensuală; și o femee iubită real, se transfigura într'un simbol de frumusețe clasică".

Acelaș cult al contemplării frumuseții femenine, își afla o fericită expresie literară în Le Selve d'amore, opera lui Lorenzo Magnificul. „Qui è la beltà vera — cânta acesta (4) — Tutta accolta in un volto: / Quinci l'esempio han tolto / L'altre che in varie cose son disperse. / Chi questa beltà mira / D'eterno e dolce amor sempre sospira".

Transfigurarea frumuseții femenine este astfel o realitate și în Literatura vremii, după cum era curent transfigurată în icoanele cu Madone.

Prin această contemplare, i se fixa cadrul cel mai sugestiv unui sentiment dominant într'o asemenea compoziție literară, sentiment care corespundea „cu expresia dorinței de-o iubire senină, de-o liniște idilică, de-o fericire neschimbătoare" (5).

In felul acesta, pornind dela cele mai spontane și sincere convingeri personale, s'a impus în conștiințele Renașterii superioritatea Artei.

Până și teribilul Dominican dela Florența, tragicul precursor al celei mai puritane Reforme italiene, crudul răzbunător al tuturor exceselor Artei, prin nemiloasele autoda-fee pe care le-a instigat, dorea ca toți convertiții din austerul „convento" dela San Marco, să practice „Artele liberale", adică Sculptura și Pictura, alături de Literatură (bine înțeles, toate numai sacre). Iar din atari îndeletniciri, călugării săi urmau chiar să se întrețină (6).

Atunci când a avut putința, Savonarola a înfăptuit chiar,

la Florenţa, planul unei asemenea confraternităţi ideale de Artă, înfiinţând la San Marco o şcoală de Arhitectură, de Pictură, de Sculptură, de Miniaturi şi de Litere (7).

Se notează de altfel (8), că încă dela începutul sec. XV, şi pe lângă alte mânăstiri ale Florenţei, se aflau şcoli de caligrafie, de ţesătorie, de miniaturi şi de pictură (ceeace corespunde perfect cu starea de mai târziu a îndeletnicirii monahale din părţile Orientului şi din cele mai vechi mânăstiri româneşti), într'un asemenea mediu urmând să se desăvârşească învăţătura primului mare pictor al Renaşterii florentine, adică a lui Beato Angelico şi al fratelui său.

Intr'o predică asupra Psalmului Quam bonus, Savonarola constatase incapacitatea în care se găsesc cei corupţi de-a fi cu mintea clară. Intrucât spiritul şi voinţa le sunt tot timpul absorbite de simţuri, aceia nu se pot ridica până la speculaţiunile intelectuale, rămânând astfel protivnici studiilor şi Artelor frumoase.

„După Savonarola — constată un bun interpret al său (9)— marea Artă trebue să fie credincioasă legii divine, iar artistul trebue să îmbine căutarea idealului şi studiul Naturii, cu gustul pentru simplitate".

Aşa dar, însuş Savonarola şi-a avut convingerile sale estetice, care dovedesc nu numai o acceptare a unor asemenea preocupări, dar chiar un rol, cu totul excepţional, atribuit de el valorii estetice întru desăvârşirea individualităţilor.

Gândul lui Savonarola a spiritualizat în felul acesta frumuseţea creaţiilor omeneşti, corectând excesele imitatorilor materialişti ai Antichităţii şi oprind, pentru o clipă, decăderea în cel mai sensual Baroc.

Taina marilor creaţii de Artă, a rămas pentru iconoclastul ascet, simplitatea: „...Aceasta pe care o numim — afirma el într'o predică ţinută în Catedrala Florenţei în 1496 — este simplitatea interioară, care este tot una cu cea mai desăvârşită puritate sufletească, pe care, dacă ai avea-o, ai cunoaşte toate cele ce sunt ale lui Dumnezeu. Din această simplitate lăuntrică, se trage şi ia naştere cea exterioară".

Florile se desfac în pomi, simple. Căci pomii nu fac ghirlande, nici lucruri complicate, ci înfloresc prin flori simple, având în ei acea simplitate interioară, despre care a vorbit predicatorul. Asemeni, „alla semplicità esteriore dell'uomo, si conosce la semplicità di dentro".

Aşa a rămas Savonarola un neîntrecut animator al creatorilor de valori de Artă.

El a mers până acolo, că pe aceştia nu i-a oprit dela studiul nudului şi dela contemplarea frumuseţilor naturale, întrucât s'a cutremurat însuş de sentimentul elevaţiei dela creaturi spre Creator, prin mijlocirea acelui muritor, ales dintre muritori, care este artistul.

Iconoclastul a recunoscut în acesta menirea retrăirii pentru toţi oamenii a Tainei însufleţirii din materia nefiinţei, a unei vibrări de viaţă nouă.

„Renaşterea — preciza nu de mult Papini (10) în legătură cu superioritatea Artei, — este revanşa poeţilor asupra filozofilor, a fantasticilor asupra raţionaliştilor, a descoperitorilor şi cercetătorilor creaţiei asupra contemplanţilor purei lumi interioare sau logice, a naturaliştilor asupra silogizanţilor, cu un cuvânt a artiştilor asupra abstractiştilor. Arta, drept transfigurare estetică a lumii şi Ştiinţa, drept descriere şi explicare a lumii vizibile, sunt, într'adevăr, activităţile spirituale ce domină Renaşterea".

Iar un alt interpret modern al fenomenului (11), discutând geneza unităţii Geniului italian, a reconfirmat, mai general, supremaţia Artei în Renaştere, ca o notă total distinctivă a ei: „Dacă geniul Romei antice a fost politic prin excelenţă, acel al Renaşterii a fost geniul Artei prin excelenţă. Intrucât fundamentele erau comune, de două ori s'a putut astfel atinge o culme, un maximum în ordinea respectivă. Aşa încât, celor două Civilizaţii, a Romei şi a Renaşterii, le-a aparţinut deopotrivă o extremă şi mai glorioasă prerogativă: „universalitatea".

O punere faţă în faţă, a Renaşterii cu Evul Mediu — confruntarea s'a propus destul de frecvent în timpul din urmă (12) — nu ar face decât să precizeze, într'un contur mai bine definit, această diferenţiere, menită să accentueze valorificarea Artei în toate manifestările sale.

După cum s'a spus, faţă de Evul Mediu, Renaşterea a oferit ceeace-i lipsise aceluia, adică: o raţiune superioară, care să domine, să armonizeze, să creieze legea şi metoda; apoi simţul critic al măsurii, al echilibrului, al bunului gust.

Mai puţin spontană decât Evul Mediu, Renaşterea s'a dovedit a fi mai logică, mai puţin arbitrară, mai puţin anarhică.

Şi-a dat o formă.

Ca şi Antichitatea, a simţit imperioasă nevoia Stilului,

în care să-şi exprime conştiinţa Artei, pe care a avut-o în cel mai înalt grad.

„Domeniul în care spiritul Umanismului — recunoaşte Giovanni Gentile (13) —, dată fiind limita sa, putea să triumfe, era unul singur: acela spre care îl purta caracterul său specific, adică Arta".

Prin aceasta, dintre ruinile libertăţii naţionale italiene, sau dintre ruinile decăderii sale morale, Italia a strălucit în întreaga lume, prin poeţii şi prin artiştii Renaşterii.

Umaniştii îi vor conferi Stilului o adevărată suveranitate, menită să se impună ca atare tuturor formelor de viaţă a multor secole viitoare.

Oricare avea să fie îndrumarea intelectuală a acestor Umanişti şi mijloacele prin care au ajuns la reformarea fundamentală a idealului de viaţă, Stilul a rămas la baza întregii lor formaţiuni.

Căci Stilul i-a preocupat în cea mai mare măsură, dacă nu exclusiv.

Altfel Rabelais n'ar fi putut exprima atât de clar şi de precis, convingerile sale despre o Renaştere lipsită de prestigiul Formei şi al Frumosului (14).

Prin Umanismul care a impus admiraţia modelelor clasice, forma, separată de fond, a devenit scop în sine.

Esenţialul în Artă n'a mai fost sinceritatea sentimentului, ci forma în care îşi afla o expresie.

„Impresia a fost umbrită de expresie."

„Arta a luat locul vieţii" (15).

Forma de exprimare stilistică a Umaniştilor, excelenţa formei lor şi eleganţa limbajului sau a liniei, „au exercitat, dela început, acea fascinaţie asupra lumii occidentale, prin care scriitorii italieni au avut, până în pragul Romantismului, o răspândire mai mare decât aceea a oricăror alţi scriitori străini" (16).

Suprema ambiţie a unuia dintre ei, Leonardo Bruni, de-a izbuti ca prin stilul său să facă să i se întrevadă sufletul, aşa cum prin mişcarea ochilor se poate deduce firea unui om care vorbeşte (17), li se poate atribui, cu deplină încredere, tuturor contemporanilor.

Astfel a ajuns un cunoscător al realităţilor secolului XV italian ca Philippe Monnier, la posibilitatea de-a identifica în esenţa acelei epoci, un moment de inegalată importanţă: predominarea formei asupra fondului (18).

Reprezentanţii Curentului umanist (latinist), atât de obligator susţinut de cele mai eminente spirite, au fost constant preocupaţi de stabilirea legilor perfecţiei stilistice, în scris şi în vorbă.

In felul acesta a şi luat naştere noua „ştiinţă" a Filologiei, cu aplicaţiile ei la forma stilistică a textelor autorilor din Antichitate, a căror autenticitate formală se căuta; dar, în acelaş timp, şi „arta" Filologiei, care va lega această disciplină intelectualistă („ştiinţa" Filologiei), de idealul estetic al Renaşterii.

Intenţia a plecat dela alegerea cuvântului, spre Sintaxă; şi dela Sintaxă, spre Stil.

In Arta scrisului, conţinutul ideologic sau sentimental, au fost condiţionate de Arta compoziţiei, sinceritatea convingerilor de eleganţa detaliilor ei.

Şi s'a instaurat cultul Stilului.

Căci, după afirmaţiile altui mare reprezentant al secolului umanist, adică ale lui Poggio Bracciolini (19), meritul lui Caesar de a fi scris Comentariile, îl depăşeşte pe acela de a fi cucerit Galia.

In felul acesta, „meritul se deplasează dinspre frumuseţea actului, înspre frumuseţea Stilului".

Viaţa se va vedea astfel, pe nesimţite, deposedată de conţinutul ei spiritual, asistând, neputincioasă, la spectacolul penibil al instaurării, cu atâta superficialitate, al goliciunii sale morale.

Viaţa Magnificului Lorenzo, invocată aici ca reprezentativă pentru toate generaţiile primei Renaşteri, oglindeşte perfect mentalitatea aceasta, de a se urmări aproape exclusiv idealul de perfecţie estetică, fără nici o preocupare ca acesta să fie împăcat, sau cel puţin armonizat, „cu perfecţia legilor morale". Ele existau pentru Lorenzo şi pentru Umaniştii săi, dar, „numai ca o concepţie de principii estetice, derivate din Filozofia platonică" (20).

Renaşterea nu se poate spune că a fost „păgână", sau „creştină". Ea a fost în realitate (21) „începutul unei mari crize spirituale, pregătitoare a unui nou echilibru al gândului".

O însufleţea un sentiment nou al vieţii, „care tindea să aducă din Cer pe pământ toată dezvoltarea perfectibilităţii umane".

Prin ea, Religia a continuat să fie „o adâncă nevoe a conştiinţelor, pentru a căror mulţumire, în acea primă afirmare a omenescului, se părea a nu fi deajuns Credinţa în autonomia creatoare a spiritului".

Este drept că şi Credinţa creştină s'a făcut mai conciliantă şi mai puţin exclusivistă. „Sufletele pe care le chinuia îndoiala între credinţele în adevărurile transcendente ale Creştinismului şi Credinţa în a-tot-puternica Virtute a omului, ca şi sufletele naiv pioase, neînstare să gândească „o viaţă, lipsite de credinţă şi totuş prinse în intimitatea lor de idealul întreprinzător al reînoirei clasice, nu se puteau scandaliza, ca de-o profanare, deoarece Păgânismul şi Creştinismul, într'un scop pur ornamental, s'ar fi găsit juxtapuse într'o aceeaş compoziţie" (22).

Umanistul Maffeo Vegio din Lodi, convertit la Creştinism sub influenţa unui predicator ca Bernardino da Siena (căci astfel de celebri predicatori n'au lipsit în plin secol al Renaşterii) şi autor, ca atare, al unei poeme sacre scrisă în hexametre latine, în care povestea un episod din viaţa celebrului Sfânt Antonio (poema se intitulează tocmai Antonias (23), dovedeşte simbioza ascetului cu umanistul, într'un perfect şi paşnic acord. „Antoniada lui, creştină ca materie, este totuş autentic clasică în ce priveşte forma. Dacă în loc de Muze şi de Apollo este invocat de el Isus şi Sfântul Antonio, Virgiliu rămâne totuş modelul, în ton, comparaţii şi dicţiune. Dumnezeu, în Olimp, vorbeşte ca Jupiter, iar Lucifer, „rector Averni", ca Pluton".

Laudele Sacre, pe care le cântau pelerinii prin oratoriile Confraternităţilor religioase, sau pe străzile Florenţei, îmbrăcaţi în alb (de aceea se numeau „I Bianchi") şi aceasta nu pe vremea Flagelanţilor din Evul Mediu, ci în primele decenii ale secolului XV (24), erau legende hagiografice versificate în metrul profan al baladelor.

De altfel, se şi cântau adesea pe melodii profane, pe arii de „strambotti", sau chiar de „chansonete" franceze, care erau foarte răspândite pe atunci în întreaga Italie; aceasta pentru a nu mai spune că pe vremea lui Lorenzo, Lirica sacră se adapta de multe ori la melodia celor mai indecente cântece de Carnaval.

Obiceiul, trebue să se recunoască (el era de fapt un expedient comod), fusese practicat şi în Evul Mediu, iar în Renaştere el va căpăta aprobarea unui moralist neînduplecat ca Savonarola.

In schimb, avea să scandalizeze sincer pe venerabilii prelaţi greci, veniţi în 1439 la Sinodul dela Florenţa (25), aşa după cum i-a scandalizat obiceiul pictorilor italieni de a picta Sfinţii după modele reale, părăsind tipurile hieratice, impuse de legile tradiţionaliste ale Picturii bizantine.

Cazuri de opriri mistice în existenţa sufletească a pictorilor Renaşterii, se pot totuş invoca. Unul, impresionant, este citat de Vasari şi îl priveşte pe Leonardo da Vinci.

Acesta, se spune, n'a vrut să caute un model pentru capul lui Cristos din Cina cea de Taină, nici nu-şi putea închipui să poată concepe atâta frumuseţe şi atâta har dumnezeesc, cât erau de nevoe spre a contura într'o materie pământească, acea întruchipare a lui Dumnezeu într'un Om (26).

Spunea Michelangelo:

„Nu există nimic mai nobil şi mai cucernic decât pictura bună, deoarece nimic nu evocă şi nu trezeşte mai mult evlavia în spiritele iluminate, ca greutatea de perfecţie ce se uneşte şi se contopeşte cu Dumnezeu. Intrucât buna pictură nu este altceva decât o copie a desăvârşirilor lui Dumnezeu şi o reminiscenţă a propriei sale picturi; o muzică şi o melodie, pe care numai inteligenţa o poate percepe, cu foarte mare greutate".

„Aceste cuvinte ale lui Michelangelo — comentează Piero Misciatelli — lămuresc spiritul religios însufleţitor al marei Arte italiene a Renaşterii. In orice manifestaţie artistică a lui Buonarroti se contopesc virtuţile esenţiale ale pictorului, ale sculptorului, ale arhitectului şi ale poetului, ca să ne reprezinte un summum de frumuseţe ideală, exprimată de corpuri omeneşti văzute numai sub specia eternităţii, adică, a Divinului, aşa cum voia şi Savonarola. In cazul Capelei Sixtine, care parcă s'ar deschide pentru Scena Judecăţii de Apoi, simţim adevărul unei Arte, care este, în cel mai înalt înţeles al cuvântului, catolică. Aceasta nu face concesii în nici un caz seducţiilor sentimentului; respinge şi dispreţueşte apelurile blânde ale feminităţii evlavioase; masculină, nudă şi severă, fugind până şi de prestigiul culorilor, ea se afirmă în legea clasică a proporţiilor, în frumuseţea formelor perfecte, răpite Naturii de Inteligenţă şi din nou create, după chipul şi asemănarea viselor aprinse de suflarea dogoritoare a Profeţilor".

In lipsa unui ideal etic şi în mijlocul cinismului cu care s'a trăit amoralitatea, Arta a fost adevărata Religie a acestei omeniri.

Practicarea Cultului religios, în formele tradiţionale, dacă nu superstiţioase, a continuat totuş de-a-lungul Renaşterii.

Dar alături de aceste formalisme şi materializări, locul înaltei spiritualităţi l-a ocupat, fără îndoială, Cultul Artei.

Aşa se explică de fapt aspectul sacru şi profan al tuturor Artelor în Renaştere.

In Pictura profană, de exemplu, imixtiunea realităţilor imediate în viziunea compoziţiilor, putea fi considerată cel mult drept un anacronism, ca prezenţa lui Federico Gonzaga, fiul Isabellei d'Este, între personagiile Şcoalei din Atena a lui Raffaello.

Dar a fi portretizat figuri de contemporani iluştri, sau de simpli prieteni, costumaţi în hainele vremii, spre a le transfigura în icoane de Sfinţi şi de Madone, ar fi putut părea cu adevărat o profanare.

Şi totuş: dela Papi la simplii credincioşi de rând, toată lumea catolică s'a închinat în faţa altarelor cu asemenea Madone şi asemenea Sfinţi.

Căci miracolul l-a săvârşit Arta.

Foarte preţioasă în această privinţă este următoarea mărturisire de credinţă, a unui spirit de elevaţiunea lui L. B. Alberti: „...Ridicând ochii la cer şi privind minunatele opere ale lui Dumnezeu, ne uimim mai mult decât El, prin mijlocirea lucrurilor frumoase pe care le vedem, decât prin mijlocirea folosului pe care-l tragem din acelea".

Dar Alberti ne poate oferi şi un alt categoric punct de sprijin al observaţiei de mai sus, prin această altă mărturisire de credinţă în Artă şi în Dumnezeu:

„...Aş vrea ca într'un templu să fie atâtea lucruri frumoase, încât în nici un alt loc să nu se poată închipui o altă frumuseţe mai mare; şi aş vrea ca templul să fie peste tot astfel dispus, încât să le insufle celor ce intră în el uimiţi, spaimă prin minunea lucrurilor vrednice şi desăvârşite; şi ca abia-abia să se abţină de-a nu spune, ridicând cu uimire glasul: „Acesta cu adevărat locaş vrednic de Dumnezeu este".

In concepţia lui Alberti, sentimentul de panică trebue asociat deci cu maestatea şi frumuseţea unei opere de artă, care aspiră, ca marile Catedrale, la epitetul de „grandioase".

Artistul care va da forme plastice, „înspăimântător de frumoase", acestei concepţii despre mistica Frumosului, va fi Michelangelo, între bolţile Capelei Sixtine([27]).

Dar, în legătură cu profesiunile de credinţă ale lui L. B. Alberti, este bine ca seria lor să fie încheiată de aceea prin care se afirmă că în orice manifestare a minţii omeneşti,

care s'ar fi uniformat legilor Frumosului, se recunoaşte emanaţia Divinităţii: „Quicquid ingenio esset hominum cum quadam effectuum elegantia, id prope divinum ducebat"([28]).

In conformitate cu teoriile neoplatonice care dominau în spiritualitatea vremii, Arta şi Frumosul erau deci menite să facă legătura între Om şi Divinitate.

Ele erau lumina lui Dumnezeu pe pământ.

Iar Michelangelo s'a făcut interpretul acestui sentiment, cu sinceritatea care-l caracterizează, prin câteva versuri: „Sono i giudizi temerari e sciocchi / Ch'al senso tiran la beltà, che muove / E porta al cielo ogni intelletto sano. / Dal mortale al divin non vanno gli occhi / Che sono infermi, e non ascendon dove / Ascender senza grazia e' pensier vano" ([29]).

„Orice manifestare a vieţii din Renaştere — constată Ph. Monnier ([30]) — se traduce şi se transformă în momente de frumuseţe".

O bătălie câştigată de Florentini, devine o compoziţie a lui Leonardo. Un duel simulat de Cavaleri, sub pana lui Poliziano devine o poemă. Tânăra soţie a unui negustor din Florenţa, Simonetta Cattaneo, moartă în plină splendoare a tinereţii, se transfigurează în „la bella Simonetta", sub penelul lui Pollaiuolo şi al lui Botticelli, care-o divinizează în La Primavera, ori sub pana lui Poliziano în Le Stanze, ori a lui Lorenzo, în Sonete.

„Cântecele de Carnaval sunt ridicate la rangul de artă; tablourile vivante ale festivităţilor se transpun în opere de artă ale unui Andrea del Sarto, sau Granacci; Michelangelo sculptează oameni în zăpadă, pentru copii. Frumosul este pretutindeni".

Locuinţa Medici-lor din Via Larga, este în acelaş timp bibliotecă, palat şi muzeu. „Marmore emoţionante şi candide; bronzuri suple şi precis conturate; femei cu gâtul lung şi cu fruntea boltită de inteligenţă; adolescenţi frumoşi şi caşti; amiciţii adorabile; sărbători olimpiene ale spiritului; zvon de dactile; iluminare de afrescuri; şi Isus, care este adorat, în loc de-o cunună de spini, poartă pe frunte o ghirlandă de flori, culese de Marsilio Ficino pe malurile apei Ilyssus!"

Iată Renaşterea!

Republica Florenţei, în cele mai riscate împrejurări istorice ale existenţei sale, este ocârmuită efectiv de un Su-

veran-poet, prieten şi colaborator al tuturor creatorilor de artă, care-i constitue adevărata Curte.

El admiră operele acestora şi face versuri. Versuri fac, de asemeni, mama şi copii săi, prietenii, preoţii Catedralei, Secretarii din birouri, academicienii şi filozofii; fac versuri indiferent cum, indiferent pentru ce, în italieneşte, în latineşte, în greceşte; numai şi numai spre a cuprinde viaţa în acest elan nou, pe care-l dă versul, spre a o înobila şi prin cânt, în vreme ce pictorii şi sculptorii o înobilau prin culoare şi reliefuri.

„S'ar fi zis că urîţenia şi mizeria nu mai existau. Se trăia într'o lume de distincţie şi de bogăţie, în care măreţia gesturilor corespundea cu măreţia decorului".

Baluri la lumina torţelor; cai acoperiţi cu mătăsuri albe; tineri sprinteni şi eleganţi ca nişti crini; arme frumos împodobite; bijuterii frumoase; stofe splendide; animale de preţ; frâne bătute în diamant; coifuri cizelate; scuturi strălucitoare; iată ce spectacol putea să înfăţişeze o piaţă de oraş în Renaştere, atunci când se desfăşura într'însa Giostra din poema lui Poliziano, sau scenele din poemele cavalereşti ale lui Pulci, Boiardo şi Ariosto.

„Arta nu mai are astfel decât un scop; nu acela de-a instrui, de-a înălţa, de-a prelungi viaţa, ca în cazul Divinei Comedii; ci de-a distra viaţa" ([31]).

In felul acesta, transfigurarea realităţii prin Artă a fost nu numai posibilă, dar şi necesară. Iar semnele trecerii dela o stare la alta, se arată la tot pasul, fie că ne-am adresa creaţiei literare, sau celei plastice.

Procedeul pictorilor de-a face să se confunde în icoanele lor, figurile de contemporani cu acelea de Sfinţi şi de Madone, nu le era numai lor rezervat. Căci era în tot felul folosit şi de un poet ca Ludovico Ariosto, într'o operă ca Orlando Furioso.

In cântul XLII al capodoperei sale, Ariosto descrie, într'adevăr, o fântână monumentală, împodobită cu opt statui, care înfăţişează tot atâtea femei ilustre ale timpului. La picioarele lor stă poetul, care le glorifică.

Ele sunt: Lucreţia Borgia, Isabella d'Este, Elisabeta şi Eleonora Gonzaga, Lucreţia Bentivoglio, Diana şi Beatrice d'Este, iar cea din urmă Alessandra Benucci ([32]).

Desinteresarea complectă de răspundere a unor atât de flagrante anacronisme, asigură Literaturii italiene unul din cele mai durabile titluri de glorie: concomitenţa realităţii

cu Idealul, care o va caracteriza şi prin Divina Comedie, în care şi-a recunoscut capodopera.

De aceea, asemenea permanenţe de realitate, cu intenţie păstrate drept atare în componenţa operei de artă şi rezistente în procesul transfigurării ei, se pot surprinde în tot felul, în oricare creaţie a Renaşterii.

Iată, astfel, prima poemă eroi-comică a secolului XV, cu care se începe glorioasa carieră a acestui Gen literar, adică Morgante a lui Pulci.

Critica literară ([33]), n'a întârziat să stabilească precizia cu care contemporanii au distins în Margutte, unul din eroii poemei, „trăsăturile fizice şi spirituale ale unor persoane vii, iar aceasta sporea comicitatea şi popularitatea operei; după cum vor fi râs din plin, văzând atribuite unor uriaşi porecle ca Fallabacchio şi Cattabriga, care le aduceau imediat aminte de alte persoane, ce se bucurau în lumea lor de-o comică şi plicticoasă notorietate".

Dar, lărgind cadrul creaţiei literare, se poate aminti poema „serioasă", adică sacră, a lui Filelfo, intitulată La Vita del Sanctissimo Johanni Baptista (1446), în care aceeaş Critică literară ([34]) constată „o altoire de particularităţi descriptive, deduse din realitatea contemporană, la o materie religioasă veche", aceasta, bineînţeles, fără nici o preocupare de a se evita anacronismele.

Aceeaş desinteresare faţă de ele, se constată apoi în Sacrele Reprezentări florentine; căci în una dintre acestea, Il Nabuccodonosor (să se reţină bine titlul), intervine la un moment dat prezenţa sculptorului Donatello, care întrerupe executarea amvonului de pe faţada Catedralei din Prato, ca să stea de vorbă cu Regele Nabuccodonosor şi apoi să-i facă portretul. „Nouă — comentează V. Rossi ([35]) — acest detaliu ne provoacă desigur ilaritatea. Nu râdeau însă oamenii secolului XV, deprinşi să vadă în afrescuri şi în icoane personagiile Bibliei şi ale Evangheliilor, îmbrăcaţi după moda modernă şi, amestecate printre ele, portretele multora dintre contemporani".

Artele plastice, spre care ne-au dus aceste exemplificări literare, înfăţişează, în tot felul, cele mai variate incursiuni ale realităţii în Artă, fără ca procesul transfigurării să fi fost extins asupra acelora.

Iată Adoraţia Magilor a lui Botticelli şi felul cum se comportă această compoziţie picturală, din punct de vedere al observaţiei noastre.

Lami, un curtean al Medici-lor, mai mult din spirit de adulaţie faţă de ei, decât din evlavie, i-a comandat pictorului acea icoană.

Iar Botticelli a transformat o scenă sacră într'o adunare de curteni, înfăţişându-l pe Cosimo il Vecchio, pe fiul său Piero il Gottoso şi pe fratele său Giovanni, sub masca celor Trei Magi. Iar pentruca aluziile la actualitate să fie şi mai evidente, pe lângă prezentarea, deoparte şi de alta a compoziţiei, a grupurilor de artişti, literaţi şi curteni prieteni (într'o mantie verde apare însuş Botticelli), fiecare cu portretul său bine individualizat, personagiul care impune mai mult prin atitudinea sa tinerească şi impozantă, este Lorenzo, rezemat într'o spadă ([36]).

Venera din alegoria aceluiaş pictor, se poate confunda, prin înclinarea capului şi melancolia ochilor, cu Madonele sale, precum Madonele sunt toate aceleaşi: Venere şi Divinităţi păgâne.

Dar şi Madonele, şi Venerele, apar la rândul lor drept imagini pământene de femei, idealizate, sub ochii celui ce le transfigura şi ale celor ce le adorau drept icoane.

Câte alte exemple nu se pot invoca însă întru susţinerea aceleiaş observaţii!

In apartamentele din Vatican pe care le-a împodobit cu picturi pentru familia Papei Borgia, Pinturicchio a pictat într'un mare afresc scena cu Sfânta Ecaterina din Alexandria, în faţa Impăratului Maximin.

De fapt, prin cunoscutul proces de transfigurare a realităţii, artistul a folosit acel prilej, spre a face apoteoza familiei Borgia.

„Suntem în faţa unei mari serii de portrete de familie, iar copiii Papei ocupă, firesţe, locul de cinste". Pe tron, ca un adevărat Impărat al Romei, stă Cesare: în faţa lui, reprezentând-o pe frumoasa martiră din Egipt, apare Lucreţia în persoană; iar în alt colţ al compoziţiei, într'un fastuos costum de Sultan, apare călare fratele lor, adică Ducele de Gandia ([37]).

Singurul titlu de onoare în analele Artei al unui Papă ca Alexandru Borgia, rămâne astfel acest apartament din Vatican, în care, pe lângă celelalte sanctificări de familie prin mijlocirea Artei, a dorit ca Pinturicchio să-i picteze şi o Madonă, în care să imortalizeze portretul tinerei sale concubine Giulia Farnese, adorată în genunchi de un Papă îmbătrânit în crime ([38]). (Era aceeaş Giulia Farnese, care la

19 ani, drept soţie a unui Orso Orsini şi amică intimă a Lucreţiei Borgia, celebră în Roma pentru frumuseţea şi pentru viaţa ei aventuroasă — Romanii îi vor spune „la sposa di Cristo", dacă nu „Cardinalul în fuste" — avea să fie consacrată în incinta Sfântului Petru de arta unui sculptor ca Guglielmo Della Porta, care i-a folosit profilul pentru statuia Justiţiei goale, de pe mormântul fratelui său Papa Paolo III).

In Malatestianul din Rimini, într'o statue de altar care-l înfăţişează pe Arhanghelul Mihail, a fost la fel portretizată Isotta degli Atti, adică femeia pe care a iubit-o mai mult Condotierul ctitor al acelei Catedrale (39); iar zece ani după ce Savonarola fusese ars pe rug în Piaţa Comunală a Florenţei, Raffaello, îndemnat de urmaşul Papei Borgia, făcea să figureze chipul Dominicanului printre personagiile *Disputei Sfântului Sacrament*; acest afresc împodobea totuş o încăpere în care locuia Papa Giulio II şi care se afla în aşa zisa Torre Borgia, în rând cu apartamentul fiorosului Duce Valentino (40).

Ajunşi la acest punct, nu trebue să uităm că Italia a fost ţara în care cultul Madonei, spiritual şi plastic, a luat cea mai mare dezvoltare.

Ceeace înseamnă sanctificarea frumuseţii umane, în ce are ea mai delicat şi mai expresiv: chipul femenin.

Este drept că acele Madone, ca punct de plecare, reprezentau, deopotrivă, o confuzie între realitate şi idealizarea ei. Procesul era mai vechi în spiritualitatea italiană. Literar, el se înfăptuise prin poeţi. Dante consfinţise în suflete şi în imaginaţii „icoana" unei Beatrice-Madonă şi a unei Madone coborîtă prin ea pe pământ. Petrarca apoi, apropiase mai mult această „icoană" de trăsăturile pe care le va căpăta prin Pictura Renaşterii, în culoare.

Şi Beatrice, şi Laura au fost întruchipate din aceeaş experienţă sufletească, drept rezultat al confundării inspiraţiei poetice cu elanul mistic. Deoarece procesul literar de care vorbeam, a fost desigur mult ajutat de experienţa anterioară, a Trubadurilor provensali, chiar în cazul lui Dante şi al lui Petrarca, atunci când a fost vorba să se ajungă la transpunerea sa în forme de artă.

Prin cultul Madonei, atât de mult popularizat datorită artei pictorilor din Quattrocento, se pune de fapt în valoare cu anticipaţie ceeace se va preciza drept un punct de vedere personal în interpretarea fenomenului de Civilizaţie, care a fost Renaşterea italiană.

Căci literar nouă, ni se pare evident, aceasta s'a realizat încă din secolul XIV, atunci când emanciparea individului se desăvârşise în aşa măsură, încât Dante i se înfăţişa drept atare lui Dumnezeu, iar Beatrice Portinari era înălţată de adoratorul ei în Paradisul celor mai înalte sanctificări.

Deasemeni, Petrarca începuse de pe atunci să resimtă toate îngrijorările Omului nou, pornit, fără alt sprijin decât propria-i conştiinţă, pe căile anevoioase şi triumfale ale cuceririi de sine.

Plastic însă, secolul XIV însemnase o rămânere în formele vechi, medievale.

Secolul XV va emancipa aceste forme de artă, fără a provoca o întrerupere a procesului acesta, printr'o impunere exclusivă şi nediscutată a modelelor Antichităţii.

Nici în Literatură, nici în Artele plastice, aşa ceva n'a mai fost cu putinţă. Iar noi distingem în această incompatibilitate, dovada cea mai categorică a continuităţii de forme între cele două secole ale adevăratei Renaşteri, care au consacrat fundamental noua ei Civilizaţie.

Restul va fi ornament, adică Stil baroc, sau Umanism, adică erudiţie, preocupări intelectualiste, ştiinţifice, sau de gândire; aşa dar, o evadare din sfera creaţiei de artă propriu-zisă, fie prin degenerare, fie prin pătrunderea într'o altă sferă de preocupări.

Revenind însă la Madonele lui Raffaello, se poate aminti cu folos pentru discuţia noastră, că într'o scrisoare a acestuia către Baldassar Castiglione (41), mărturisindu-i bunului său prieten în ce fel căuta chipurile pământene ale Madonelor sale, pictorul făcea interesanta declaraţie că el nu se interesa prea mult de model. In schimb, afirmă textual Raffaello, „eu mă servesc de-o anumită idee, care-mi vine în minte. Dacă aceasta are în sine o oarecare excelenţă de artă", miracolul se întâmplă.

Iată o nouă mărturisire, care confirmă săvârşirea Tainei dintre Pământ şi Cer, prin mijlocirea artistului creator, care-şi spiritualizează inspiraţia şi arta, reducându-le la o idee.

Dacă această idee putea intelectualiza excesiv Arta, ea se putea transpune verbal în noţiunea de ideal. Se mergea deci dela idee la ideal şi dela acesta la idealizarea realităţilor, întru reînălţarea lor la Creator, prin străduinţe pământene.

„Icoanele Dumnezeilor noştri — va tuna de indignare glasul de predicator al lui Savonarola (42) — sunt imaginile şi

asemănările chipurilor pe care voi le zugrăviţi prin biserici; iar tinerii pe urmă merg şi spun cutăreia şi cutăreia: uite-o pe Magdalena şi uite-l pe Sfântul Ioan; deoarece voi zugrăviţi chipurile în biserici după asemănarea cutărei sau cutărei femei; ceeace este foarte rău şi spre marele dispreţ al celor divine. Voi, pictorilor, rău faceţi; căci de-aţi şti voi scandalurile ce urmează din aceasta şi ceeace ştiu eu, voi nu le-aţi mai picta. Căci voi puneţi toate deşertăciunile prin biserici".

Glasul predicatorului nu putea fi încă auzit de un pictor-călugăr ca Filippo Lippi.

Aflându-se la Prato, în imediata apropiere a Florenţei, acesta, om de peste 50 de ani şi foarte încărcat de lucru în acea Catedrală, dar nu pentru aceste motive dispus să renunţe la foarte omeneştile-i obiceiuri, va izbuti cu destulă uşurinţă să descopere în mânăstirea de maici din apropiere, modelul cel mai potrivit pentru D a n s u l S a l o m e e i, pe care, spre a nu-l mai pierde din ochi, şi l-a apropiat atâta, încât Lucreţia Buti va fi în curând mama lui Filippino Lippi.

„Dacă nu cu bani — intervine să explice Vasari (43) — maestrul îşi ademenea „Madonele" propunându-le să le picteze, eternizându-le astfel cu arta lui".

Iar arta lui Filippo Lippi era însăş Arta Renaşterii, care transfigura astfel cea mai pământească realitate.

Cineva a notat (44), că în secolul Renaşterii s'a impus totala afirmare a autonomiei Esteticei, „în stare să transforme cu puterea-i reprezentativă toate aspectele vieţii. S'a trecut astfel dela Pictura creatoare a unui ideal de frumuseţe clasică a lui Raffaelo, la Romantismul ciclopic al lui Michelangelo; dela armonia sensual-coloristică a lui Tiziano, la colorismul exasperat şi tragic al lui Tintoretto".

După Raffaello, geniul este esenţialmente contemplativ, pasiv şi receptiv, al formelor pe care le reproduce.

După Michelangelo, în schimb, geniul este cu adevărat creator al unei lumi proprii, chiar cu preţul violării legilor Creaţiei divine, întrucât creatorul-om se poate opune Creatorului-Dumnezeu.

Se văd în felul acesta, faţă în faţă, cele două concepţii apollonian-clasică şi dionisiac-romantică a celor două spirite mai înalte, prin care s'a exprimat lupta Artei cu realitatea, în excepţionalul moment estetic pe care l-a reprezentat Renaşterea în Italia.

Departe de a fi rămas în lumea de seninătăţi olimpiene

a Clasicismului, aceasta şi-a avut dramele sale, trăite în tot felul şi al căror motiv dominant a rămas acea luptă.

In afară de ceeace a însemnat ea în conştiinţele creatorilor, drama Renaşterii a fost trăită printr'o serie de contingenţe exterioare, care au fost semnele materializate ale aceleiaş lupte.

Intre acestea, se poate surprinde — şi ea ar merita o întreagă cercetare, neîntreprinsă încă — drama provocată de vicisitudinile prin care au trecut în existenţa lor de artă şi de realitate, operile pictorilor, ale scriitorilor, sau ale sculptorilor.

In această privinţă poate fi evocatoare o singură întâmplare, menită să ofere toate elementele din care să se reconstituie apoi „drama" despre care am amintit. Aceasta este în legătură cu un celebru episod istoric şi cu o nu mai puţin iscusită reprezentantă a Renaşterii: „Il Sacco di Roma" şi Isabella d'Este.

Intrucât valoarea Artei sporise aşa de mult către 1500, se explică adevărata goană ce se ducea pe atunci pentru achiziţionarea sau însuşirea operelor de artă, în orice fel şi cu preţul oricăror sacrificii.

Aceeaş goană se ducea, bineînţeles, după artiştii în stare să creieze asemenea obiecte.

Nu lipsea însă nici cazul acelora ce foloseau forţa, dacă nu chiar furtul, spre a-şi asigura stăpânirea lor.

Şi atunci, începea drama obiectelor de artă.

In Istoria secolului XVI a rămas vestit aşa zisul „Sacco di Roma", adică asedierea şi prădarea Capitalei Statului Papal (Pontif era pe atunci Leon X), de către mercenarii lui Carol Quintul.

Acest asediu o surprinsese acolo pe Isabella d'Este, care era acum la sfârşitul vieţei şi din ce în ce mai nemulţumită de trecerea pe care o avea la Curtea fiului său, o rivală ca favorita acestuia, Isabella Boschetti.

Dela Mantova, Federigo nu întârziase să le dea oamenilor săi de încredere, ordine ca acesta: „...Ornarse de cose antiche, o teste, o gambe, o busti, o statue integre, così di metallo, come di marmo". Adică, să profite de prădăciunile mercenarilor, spre „a se împodobi", cu bani sau prădând alături de aceia, pentru colecţiile Seniorului dela Mantova, tot ce le-ar fi căzut la îndemână: capete, picioare, busturi, ori statui întregi, de bronz sau de marmoră, numai antice să fi fost.

La rândul său, Isabella d'Este a profitat cât a putut de acele împrejurări tragice în care se afla Roma, luând cu sine un adevărat tezaur de antichităţi, atunci când i s'a permis să se întoarcă la Mantova (45).

Scăpată ca prin minune şi în ultimul moment de furia mercenarilor, pe care îi atrăsese tocmai faima obiectelor de preţ pe care le adunase acolo, Isabella se îmbarcase în cele din urmă pe o corabie, spre a scăpa de acea cumplită urgie a asediului.

Din cauza unei furtuni ce s'a deslănţuit însă pe mare, corabia a putut fi mai uşor atacată de piraţii genovezi sau mauri, care au prădat toate acele obiecte de artă, printre care erau multe bijuterii, colecţii întregi de medalii antice şi tapiseriile din Palatul Vaticanului (cele executate după desenele lui Raffaello) luate de Isabella spre a fi salvate de distrugere.

Toată acea comoară de artă, după multe peripeţii, a ajuns apoi, cel puţin în parte, pe Coastele Tunisiei, împreună cu servitorii, luaţi în sclavie.

Sumele pretinse în cele din urmă de acei piraţi pentru răscumpărare fiind, desigur, fabuloase, vânzarea obiectelor s'a făcut izolat, astfel că ele s'au risipit în tot felul, multe fără urmă (46).

Drama aceasta fusese trăită, în tot felul, mai ales de produsele Artelor minore, prin însăş destinaţia lor sortite risipirii, întrucât nu le fixase încă veneraţia unanimă în siguranţa muzeelor. Ele erau de fapt tot atâtea obiecte de uz comun, sau, cel mult, în cazul antichităţilor, făceau parte din colecţiile particulare ale celor dintâi descoperitori.

Iată însă că alături de o asemenea dramă, de calitate, recunoaştem, inferioară, prin banalitatea ei, aceleaşi expresii de artă rinascimentală au presimţit o alta, mai ascunsă, în însăş geneza şi existenţa lor: lupte între gotic şi Renaştere.

In cazul obiectelor produse de Artele minore, şi proporţiile dramei au fost la fel: iată, spre exemplu, cazul unui Crucifix.

Arta gotică învăluise tema Crucificării într'o atmosferă macabră. De aici predilecţia pentru lemnul negru, pentru spini, pentru ţepi şi pentru nişele neguroase; sau predilecţia pentru lemnul pictat, mai realist, deci mai lugubru.

Giotto excelase astfel în arta Crucificării pe scândură, prin realismul coastelor străpunse şi a pântecului supt.

Câteva decenii mai târziu, Beato Angelico, la Florenţa, îşi va începe cariera tot cu un Crucifix; şi tot cu un Crucifix, drept testament al artei sale, o va sfârşi în cele din urmă.

Dar spre deosebire de Giotto, s'a observat (47), Beato Angelico „a zugrăvit corpul Mântuitorului pe Cruce armonios şi scăldat în lumină, dispus şi în braţele morţii cu o sublimă eleganţă".

Ceeace înseamnă că Arta Renaşterii a putut să intervină cu folos în viziunile celui mai religios reprezentant al său, deci ale celui mai tradiţionalist.

Dar când a fost vorba de Arhitectură, deci de ceeace trebuia să constitue de fapt ambiţia cea mare a unei epoci de constructivism şi de revizuiri totale ca Renaşterea?

Milanul, cu prezenţa lui Bramante acolo, într'un moment într'adevăr hotărîtor, poate fi o revelaţie în ceeace priveşte continuitatea Goticului în plină Renaştere, fără anularea nici uneia dintre aceste două forme, ci prin suprapunerea lor, prin convieţuirea şi prin armonizarea lor , nu prin nuanţări tranzitorii, ci prin impuneri deopotrivă, în monumente ca S. Maria delle Grazie, sau ca Certosa dela Pavia.

Pe roşul de cărămidă al vechilor construcţii, va străluci albul de marmoră al arcurilor şi al arcadelor noi; după cum, sculpturile albe de pe faţadele Certosei din Pavia, vor alterna, în curţile interioare, cu basoreliefurile de teracotă.

„Lui Bramante şi prezenţei sale în Lombardia şi la Milano, i se putea datora ruptura definitivă între gotic şi clasic. Numai el o putea face, întrucât a fost constrâns s'o experimenteze. Totuş, între operele retardatare şi cele dela ţară, este interesant de observat împreunarea celor două stiluri, prin folosirea ornamentaţiilor de teracotă roşie, care le contopeşte şi le atenuiază contrastul. Rezultă adesea de aici un gotic îndulcit şi o Renaştere infantilă" (48).

De aici a rezultat şi nota predominantă a Renaşterii arhitecturale în Lombardia, faţă de Toscana. De aici va rezulta apoi viziunea constructivă şi ornamentală a unei biserici ca S. Maria delle Grazie din Milano, executată totuş de Bramante, autorul faţadei Sf. Petru dela Roma.

„Tradiţionala simplitate, aproape etruscă, a Florentinilor, sau cea clasică de la Roma, nu i-ar fi permis lui Bramante acea varietate de tonuri, acea abundenţă de clarobscururi, care-a format caracterele capodoperilor sale din Lombardia" (49).

Aşa s'a menţinut goticul în toată Italia de Nord, chiar prin opera celui mai „roman" arhitect al Renaşterii; şi, odată cu goticul, aşa avea să se perpetueze în Renaştere un alt aspect dramatic al realizării de sine.

Detaliul este, oricum, impresionant pentru ceeace se poate numi timiditatea Renaşterii în Arhitectură, adică în arta cea mai radical constructivă. Acest detaliu explică şi „drama" lui Alberti arhitect, atunci când a luptat nu cu rezistenţa regionalistă a aceluiaş gotic septentrional, ci cu persistenţa în timp a Romanicului.

Aşa se vor petrece lucrurile şi la Veneţia, cea atât de refractară la inovaţii prin însăş configuraţia sa geografică şi unde se va constata, cel mult, aceeaş suprapunere de forme şi stiluri, prin opera întâmplătoare a unor reprezentanţi ai artei noi (Sansovino), între goticul veneţian şi noile predilecţii ale Renaşterii.

Rezultatul va fi „Loggia del Sansovino", faţă în faţă cu intrarea Palatului Ducal.

Aşa se vor petrece lucrurile şi în Piemont, refractar inovaţiilor şi conservativ din aceleaşi considerente geografice, adică munţii. „Goticul în Piemont — notează Vittorio Viale(50) — va domina nediscutat de-a-lungul secolului XV. El va da nota unei bune părţi din arta Renaşterii, până spre a doua jumătate a celuilalt secol".

Nu alta a fost, înfine, situaţia în Liguria şi în părţile Genovei, până la porţile apeninice ale Toscanei.

Căutând a desluşi acum un al treilea act al „dramei" pe care o identificăm în conştiinţa Renaşterii şi al cărui resort stă în contrastul între dorinţa de perfecţie şi incapacitatea ei de-a aduce la îndeplinire toate operele şi iniţiativele pe care le-a luat, ne vom adresa mai întâi Literaturii secolului XV.

Vom începe investigaţia noastră cu opera lui Lorenzo il Magnifico, cel mai strălucit exponent al ambiţiilor de care a dat dovadă epoca sa.

El a lăsat neisprăvită poema sa Amori di Venere e di Marte, ca şi Il Simposio (sau I Beoni), care nu aveau să fie, conceptual, printre cele mai neînsemnate întreprinderi literare din câte a pus la cale (51).

Alt exemplu:

Către 1470, cu un entuziasm pe care însuş îl va socoti apoi drept cutezanţă, Angelo Poliziano, viitorul prieten şi

protejat al aceluiaş Lorenzo, pe când nu avea încă douăzeci de ani, s'a apucat să traducă Iliada în hexametre latine. Incepând lucrul dela Cartea II (căci prima fusese încercată de Carlo Marsuppini şi părăsită), Poliziano n'a dus lucrarea mai departe de cartea V (52).

Să nu se creadă însă că exemplificarea se limitează la încercările unui adolescent, neduse la bun sfârşit, ca încercările tuturor adolescenţilor de totdeauna.

Căci iată-l pe acelaş Poliziano în 1475, deci în epoca deplinei desfăşurări a carierei sale de prim poet al Renaşterii şi al Florenţei medicee, întreprinzând o mare poemă în versuri italiene, în care îşi propunea să-l preamărească pe Giuliano dei Medici, fratele lui Lorenzo, pretextul fiind victoria pe care Giuliano o repurtase cu ocazia cunoscutei „Giostre" din Piaţa S. Croce (53).

Proectul însă nu a mai fost decât în parte realizat, căci Le Stanze per la Giostra au rămas întrerupte la strofa 46 a cărţii II, pretextul fiind asasinarea între timp a lui Giuliano, dar motivul literar rămânând de fapt epuizarea inspiraţiei. Invocarea unor împrejurări exterioare, istorice, pentru neîmplinirea operei, i s'a părut valabilă şi lui Matteo Maria Boiardo, atunci când a lăsat întreruptă poema sa Orlando Innamorato, sub motiv că năvăliseră Francezii în părţile sale.

Iată dar cum nici Poliziano, cel mai savant şi maestru poet umanist, dela Curtea celui mai entuziast dintre Seniorii celei mai deplin formate generaţii a Renaşterii; el, Poliziano, cel mai indicat dintre creatorii de frumuseţi literare să practice perfecţia clasică până la desăvârşire, nu era oare spiritul cel mai familiarizat în Florenţa eleniştilor, cu cel mai nobil ideal atic?; nici Poliziano nu s'a sustras acestei drame „dell'incompiuto".

Dacă Stanzele sale au rămas întrerupte de tragica moarte a lui Giuliano, drept protagonist, şi aceea care luminase cu apariţia ei de zâmbet şi tinereţe aceeaş străduinţă poetică, Simonetta Cattaneo, între timp dispăruse.

Ce raţiune mai putea deci să aibă o asemenea improvizaţie de poet „cortegiano", precum era de fapt poema sa?

Considerată drept atare, terminarea ei n'ar mai fi avut, firesţe, nici o raţiune.

La atâta să se fi limitat însă cele mai nobile ambiţii şi aspiraţii ale Literaturii atunci?

Fiind vorba de mediul literar al Florenţei din timpul lui

Lorenzo, putem adăuga însă aici şi exemplele pe care le oferă un Gen literar foarte activ, dela care s'ar fi cerut un spirit de constructivism masiv şi bine definit, asemănător mult cu al Arhitecturii: adică Genul epic.

Ori, în afară de cele amintite despre Orlando Innamorato al lui Matteo Maria Boiardo, care deplasează investigaţiile spre mediul literar al Ferrarei, se poate aminti că Luca Pulci, din renumita familie de bancheri şi literaţi florentini, a lăsat neisprăvită poema sa cavalerească Ciriffo Calvaneo, pe care a reluat-o, este drept, fratele său Luigi, poet mai iscusit şi mai celebru, fără însă ca nici el s'o poată duce până la capăt (54).

Se poate spune chiar că, din acest punct de vedere, Epica Renaşterii a fost tot atât de nefericită (şi nerealizată în forme definite), ca şi cea pseudo-literară a cântăreţilor anonimi din secolele anterioare.

Se poate, într'adevăr, susţine că însăşi capodopera Genului, care este Orlando Furioso, ar putea fi continuat, reluat la infinit, datorită tocmai caracterului său de fluiditate continuă, fără marginile unui început, ale unei culminări şi ale unei încetări de acţiune epică.

Din noianul de exemple minore, pe care le oferă bogata eflorescenţă literară a Quattrocent-ului, se mai poate, înfine, cataloga printre operele neduse la bun sfârşit, populara şi interesanta poemă Il Paradiso degli Alberti, de boccacescă amintire, a Toscanului Giovanni da Prato (55); încercarea de epopee familiară Borseide, în latineşte, prin care poetul de Curte Ercole Strozzi ar fi vrut să glorifice domnia lui Borso d'Este (1460) (56); marea poemă epică în versuri latine, intitulată Sphortias şi pusă la cale de un umanist ca Francesco Filelfo, care, observă V. Rossi(57), ambiţiona totdeauna să-şi conceapă operele cu un scrupulos simţ al „simetriei numerice", şi în care trebuia să glorifice domnia unui Senior ca Francesco Sforza; o poemă de mari proporţii ca Hesperis a poetului Basinio Basini dela Curtea lui Sigismondo Malatesta din Rimini, pe care, murind în 1457, poetul o părăsea neisprăvită în mâinile stăpânului său, drept chezăşie a cinstei de a-i depune osemintele într'un sarcofag de pe faţadele Catedralei; şi desigur alte asemenea exemple, pe care nu le putem considera ca simple întâmplări, explicabile în Istoria literară a oricărei alte epoci, întrucât a fost vorba de întreprinderi grandioase, de adevărate epopei clasice, care nu puteau fi

socotite nici drept simplele sacrificii necesare înălţării marelui edificiu epic rinascimental; căci acesta, conform unui adevărat program umanist şi clasic, nu s'a realizat niciodată.

Dar, este timpul să urmărim peripeţiile „dramei" de care este vorba, şi prin exemplele pe care le oferă Artele plastice.

Pe Canal Grande, la Veneţia, în acea exuberanţă de viaţă, de culori şi de lumină, întristează până astăzi colţul Palatului început acolo din ordinul lui Lodovico il Moro dela Milano (de aceea Veneţienii îi spun încă „La ca' del Duca") şi părăsit până mai sus de primele ferestre dintre pietrele mari, cioplite „a bugnato", ca faţada Palatului dei Diamanti dela Ferrara.

Alt exemplu:

In 1425 Cardinalul Bolognei îi dăduse lui Jacopo della Quercia însărcinarea să împodobească poarta principală a Bazilicei Catedrale San Petronio din acel oraş.

Era întreprinderea cea mai de seamă, căreia artistul trebuia să-i închine ultimii ani ai vieţii, cu atât mai mult, cu cât avea bucuria să fie singur la acea întreprindere.

Dar bucuria avea să i se schimbe curând în tot felul de decepţii.

Mai întâi, pentrucă i-a lipsit materialul.

In acest scop, el umblase dela Ferrara la Verona şi dela Veneţia la Milano, spre a tocmi piatra necesară şi a găsi cărăuşii care să i-o treacă, cu mare greu, peste Apenini, până la Bologna.

Intre timp, cei din Siena nu-i dădeau însă o clipă de răgaz, întrucât Jacopo avea de terminat acolo „La Fonte Gaia" şi alta în Batister (58).

Drumurile, dela un loc la altul, le făcea în cele mai anevoioase condiţii.

Lucrul i se pretindea de peste tot, iar sumele necesare nu i se plăteau la timp.

Ameninţat cu închisoarea de cei din Bologna, artistul a preferat în cele din urmă să fugă la Parma, unde l-a surprins moartea, fără a fi apucat să realizeze porţile Catedralei, rămase neîmpodobite de atunci şi până acum.

N'am putea însă cita un exemplu mai impresionant despre drama trăită de Renaştere, în privinţa contrastului dintre ambiţiile ei constructive şi neputinţa în care i-a fost dat să rămână, ca faţada Malatestianului din Rimini (59).

Premizele acestei iniţiative arhitectonice, fuseseră din cele

mai favorabile programului radical al noilor înfăptuiri: ctitorul era unul din cei mai cutezători şi ambiţioşi Condotieri ai vremii; arhitectul, un Umanist şi un vizionar, un arheolog şi un cunoscător al antichităţilor romane, ca Leon Battista Alberti; locul în care avea să se înalţe edificiul, un orăşel ca Rimini, în care tradiţia putea fi mai radical şi mai nemilos suprimată ca la Florenţa, de exemplu.

Rezultatul? El stă mărturie şi acum: faţada principală, de mici proporţii, terminată până la jumătatea arcului de sus; faţadele laterale părăsite, aşa cum le-au lăsat într'o seară lucrătorii; cupola, nici măcar începută; iar în interior, abia câteva din capelele acelei vechi Catedrale au fost îmbrăcate de meşterii sculptori în plăci subţiri de marmoră.

Din cauza lipsei de bani şi a multiplelor calamităţi abătute asupra lui Sigismondo, Malatestianul s'a schimbat, încă din timpul vieţii sale, într'un adevărat cimitir de iluzii şi de ambiţii.

Ploaia — relatează documentele din 1461 (60) — bătea în Ingerii lui Matteo del Pasti şi ai lui Agostino di Duccio. Zăpada, la fel, se aduna pe bolţile neacoperite ale celor şase capele decorate din interior; iar primăvara, se prelingeau şiroaele pe contururile acelor basoreliefuri, pe culorile de pe stucuri, pe aurul aripilor de Ingeri, pe statui şi pe morminte.

Ploua în tot Malatestianul.

Călugării franciscani, rămaşi să oficieze în faţa acelor altare de pe vremea Sfântului lor, bucuroşi poate de neputinţa celor ce voiseră să le ofenseze evlavia cu acele icoane de piatră ale unui nou cult păgân, cerşeau acum oboluri cât de mici, pentru un acoperământ peste acele frumuseţi în risipă.

De fapt, drama acestui monument poate fi privită ca drama întregei Renaşteri „de prea mult", trăită acolo, ca şi la Florenţa, între zidurile atâtor monumente, dela San Lorenzo al Medici-lor, la Santa Maria del Fiore.

Aşa înţeleasă, Renaşterea ne poate apărea iarăş surprinzător de timidă.

Căci ea se limita de cele mai multe ori la detaliile ornamentale, suprapuse pe vechile forme monumentale, iar nu pătrunse, contopite în adâncimile esenţiale. Rămânea o revoluţie de faţade, nesusţinută până la anularea întregului fond tradiţional.

Drama nedesăvârşirilor trăite de Leonardo, a căpătat

însă forme atât de multiple, încât ele s'au identificat cu simbolul însuş al Renaşterii. Intreaga străduinţă creatoare a lui Leonardo, nu este de fapt decât un neîntrerupt şir de exemple în acest sens.

L'Adorazione dei Magi, începută în 1481 pentru Dominicanii dintr'o mânăstire din Milano; sau calul de bronz început pentru statuia lui Francesco Sforza, apar astfel ca două exemple nu numai întâmplătoare, dar şi inutile, deoarece excepţia formează regula în cazul său.

Anecdotica timpului a reţinut, printre altele, următoarea întâmplare a lui Leonardo cu Michelangelo, foarte edificatoare pentru noi:

Pe când primul era celebru (în urma şederii la Curtea din Milano, unde, între atâtea şi atâtea alte opere, plănuise amintita statuie), cel de-al doilea, cu mult mai tânăr, cutezase să-l apostrofeze odată la Florenţa prin cuvintele: „Ai făcut desenul unui cal, spre a-l turna în bronz şi n'ai putut să-l torni, iar de ruşine te-ai lăsat păgubaş" ([61]).

Putem surprinde în această atitudine a tânărului Michelangelo începutul propriei sale drame de mai târziu. Căci dacă Leonardo nu s'a realizat plastic, dar a izbutit să lase atâtea semne ale genialităţii sale inventive, drama lui Michelangelo, — întrucât ambiţia lui s'a concentrat aproape exclusiv în arta statuilor, care se cer neapărat desăvârşite, deoarece statuarul repetă gestul şi puterea de plăsmuire a Celui ce le-a întruchipat la început din lutul nefiinţei — această dramă a lui Michelangelo a fost pe atâta mai sfâşietoare.

Un vechi biograf al lui Leonardo dă următoarele lămuriri cu privire la incapacitatea sa de-a se realiza deplin, mai ales datorită excesului de simţ auto-critic, de care a suferit: „...Mai niente, ancor che belle [inventioni] satisfece a se medesimo... che il suo tanto conosciere gli errori, non lo lasciò fare" ([62]). (Adică: Nimic nu-l satisfăcea, oricât de frumoase să-i fi fost născocirile. Deoarece nu l-a lăsat să creieze, prea marea-i conştiinţă despre erori).

In afara acestui excesiv auto-criticism provocat în realitate de însăş dorinţa realizărilor perfecte, neizbutirea atâtor sublime intenţii şi planuri, trebue pusă pe seama altui considerent: excesiv de numeroasele apeluri ce se făceau la puterea de creaţie a unor asemenea artişti, de oricine şi pentru oricare motiv.

Vorbind despre sine însuş, Leonardo se declara odată

„degno maestro, ma ha tanta facienda e nulla finirà" ([63]). („Vrednic maestru, dar are atâta de lucru, încât nu va termina niciodată nimic").

Arhitectonic, el s'a înălţat la cele mai monumentale concepţii, proectând numai Bazilici cu domuri centrale, susţinute pe cupole mai mici de jur-împrejur. Cupola fiind o temă favorită a lui Leonardo.

Asemenea concepţii au rămas, firesţe, numai în formă de proect, spre a confirma odată mai mult vicisitudinile creaţiei în realizări concrete, în cea mai constructivă epocă a Civilizaţiei moderne ([64]).

„A colora" a fost totdeauna pentru Leonardo momentul dramatic al hotărîrilor supreme şi cu toate că el a înfruntat adesea acest moment cu rezultate incomparabile, desenul a rămas lumea lui; adică prima cercetare a Formei, după cum, în lumea speculativă, era ideea, obârşia Universului spiritual. Căci setea de perfecţie îl imobiliza pe artist în faţa celor mai complexe elemente, dincolo de care, pentru el, ca şi pentru Michelangelo, începea un fel de temută întrecere cu Dumnezeu ([65]).

Până şi în ce priveşte ambiţia lui Leonardo de a-şi orândui manuscrisele, la Florenţa, în 1508; adică până şi în ce priveşte ambiţia sa mai modestă de-a da o formă organică mărturiilor incapacităţii sale de realizări definitive; până chiar şi această intenţie, a rămas în cele din urmă numai atât ([66]).

Dezordinea în care şi-a părăsit manuscrisele; lacunele cu care se prezintă cele mai geniale sugestii davinciene; confuzia problemelor tratate, dovedesc, oricum, un spirit pe care tumultuozitatea şi dinamismul îl depăşesc, identificându-l cu psihologia romantică, mai mult decât cu aceea a Clasicismului.

In lupta lor cu materia, oricât de „surdă" să fi rămas ea la chemarea Artei, mult mai stăpâni se dovediseră, cu secole în urmă, şi Dante, şi Petrarca.

Constatarea aceasta este menită să confirme, pe altă cale, convingerea noastră cu privire la reintrarea în normele clasice, de „Renaştere", a Literaturii, cu mult înainte ca acelaş proces să se fi înfăptuit în lumea Artelor plastice.

Papini, în unul din recentele sale esseuri despre Renaştere ([67]), îl grupează pe Leonardo şi pe Michelangelo în categoria „Titanilor faliţi".

Acest destin pare a-i fi înfrăţit în Istorie, pe cei doi rivali

din viaţă: prin aceeaş dureroasă dramă, al cărui act culminant a fost conştiinţa disproporţiei dintre intenţie şi faptă, dintre grandoarea lăuntrică şi adversităţile din afară.

Mai toată pictura leonardescă, este astăzi risipită.

Marea compoziţie din Palatul Vechi al Florenţei, „Bătălia dela Anghiari", ca şi „Leda", ca şi „Medusa", ca atâtea alte picturi, ca atâtea alte desene, ca manuscrisele, ca invenţiile lui Leonardo, sunt astăzi definitiv pierdute.

Dar drama a fost trăită de acest mare artist al Renaşterii chiar în timpul vieţii. Căci s'a gândit să mute din loc edificiile; să preschimbe faţa oraşelor; să abată cursul apelor; să zboare pe sus. Dar nici unul, sau aproape nici unul din aceste vise, continuă Papini observaţiile sale, nu s'a putut schimba în realitate.

Acelaş a fost destinul lui Michelangelo. Căci nici el n'a putut executa cele douăsprezece statui de Apostoli, pentru Catedrala din Florenţa; nici statuile, cincisprezece, făgăduite celor din Siena; nici faţada bisericii San Lorenzo, de lângă Palatul Medici; nici statuia lui Samson, nici Mauzoleul Papei Iuliu II, nici mormintele Medici-lor din capela dela San Lorenzo, nici compoziţia murală din acelaş Palazzo Vecchio, în care, faţă în faţă cu Leonardo, trebuia să-şi arăte toată iscusinţa de pictor şi de sculptor, într'o scenă ca aceea a războirii Florentinilor cu Pisanii.

Desenul pentru această compoziţie s'a pierdut, ca şi acel Hercule executat pentru un Strozzi, ca şi statuia lui David în bronz, ca şi Statuia Papei Iuliu II din faţa Catedralei din Bologna, sau ca Leda pictată pentru Ducele Alfonso al Ferrarei.

Studiile sale de anatomie s'au pierdut şi ele fără urme.

Intenţia de-a face un mauzoleu pentru Dante, nu a putut avea nici o urmare.

Aceeaş soartă a avut-o gândul de a-şi pregăti singur mormântul în Santa Croce.

Proectul pentru Sf. Petru n'a mai fost executat, după cum neisprăvite a lăsat Michelangelo cele trei „Pietà", ca şi „Prizonierii", sau ca statuile abia începute în Sagrestia dela San Lorenzo.

De aici tristeţea în care s'a ascuns sfârşitul zilelor acestor doi oameni.

Şi totuş: atât de mare le-a fost genialitatea şi arta, încât rămăşiţele grandiosului lor program de realizări, formează astăzi obiectul unanimei şi universalei admiraţii.

„Văzută prin aceşti supremi eroi ai săi — adaogă Papini — Renaşterea apare abia drept umbra a ceeace ar fi putut să fie, dacă tot ce s'a visat şi s'a dorit şi s'a început, s'ar fi putut aduce la îndeplinire. Şi totuş, aceste rămăşiţe, aceste opere imperfecte, nedesăvârşite şi mutilate, ajung, spre a face din acel secol italian, cea mai mare epocă pe care a văzut-o omenirea, după miracolul elen din secolul al V-lea.

„Resturile de activitate ale acelui faliment, sunt astăzi cea mai frumoasă bogăţie a lumii".

Voind a discuta raportul dintre formula estetică a unei Arte pentru Artă şi spiritul practic, realist, de care s'au dovedit dotaţi exponenţii Renaşterii, se poate ajunge la concluzia că nici o altă epocă de mare Civilizaţie, nu apare mai interesantă de studiat ca aceasta.

Se va constata astfel, în primul rând, că Arta n'a devenit prin Renaştere un simplu mijloc de propagandă socială, ca prin Romantism, spre exemplu; deoarece, întreaga colectivitate simţea atunci deopotrivă pasiunea pentru Frumosul în sine şi pentru Frumosul Artei.

Pe de altă parte, trebue distins ceeace a fost mai mult în această pasiune a oamenilor din Renaştere, faţă de permanenta nevoe de Frumos şi de Artă în Italia, dela Greci şi Romani până la Renaştere şi dela Renaştere până astăzi.

Sau de la creaţiile artiştilor, până la frumuseţile naturale ale lui Dumnezeu.

Acel „mai mult" va fi însă considerat drept nota specifică a Quattrocent-ului, chiar faţă de nota dominantă de care vorbim. Iar când pasiunea pentru Artă şi Frumos, se va generaliza din Italia în celelalte ţări străine, prin contrast cu realităţile locale, intensitatea acelei adevărate pasiuni estetice va căpăta un şi mai viguros accent.

In afară de rezultatele practice ale luptei dintre realitate şi Artă; sau în afară de contribuţia spiritualităţii la menţinerea unei atmosfere religioase şi de adevărat cult în jurul Artei; sau, înfine, în afară de toate „dramele" ce s'au desfăşurat în conştiinţa de „nedefinire" a Renaşterii, teoretic ea n'a încetat să aspire la un ideal de perfecţiune, pe care l-au exprimat în tot felul diferitele personalităţi în care s'a întruchipat programul ei de lucru şi de aspiraţii.

Noi, întrebuinţând acelaş procedeu al exemplificărilor,

vom invoca şi de data aceasta câteva mărturii, din care să se precizeze cât de prezentă era în conştiinţa aceloraşi exponenţi pretenţia de perfecţie în materie de Artă, indiferent de contraste, conflicte, „drame“ şi alte asemenea adversităţi opuse în calea creaţiei.

Federico da Montefeltro, Ducele de Urbino, care a împărţit cu Alfonso Magnaninul de Aragona, sau cu venerabilul Cosimo dei Medici al Florenţei, marea cinste de a fi recunoscut printre adevăraţii ctitori ai noii Civilizaţii, a urmărit în tot felul atingerea acestui mare ideal, potrivit învăţăturii pe care o primise dela un maestru ca Vittorino; adică în arta ocârmuirii Statului, ca şi în cunoaşterea Culturii anticilor, sau în echilibrarea armonioasă a fondului sufletesc cu eleganţa expresiei formale.

Ca atare, acest Condotier a cultivat Literaturile vechi; a condus în calitate de Principe un Stat; s'a ocupat de Cultură; nu s'a desinteresat de Filozofia aristotelică, precum nici de Istorie, nici de Arhitectură ([68]).

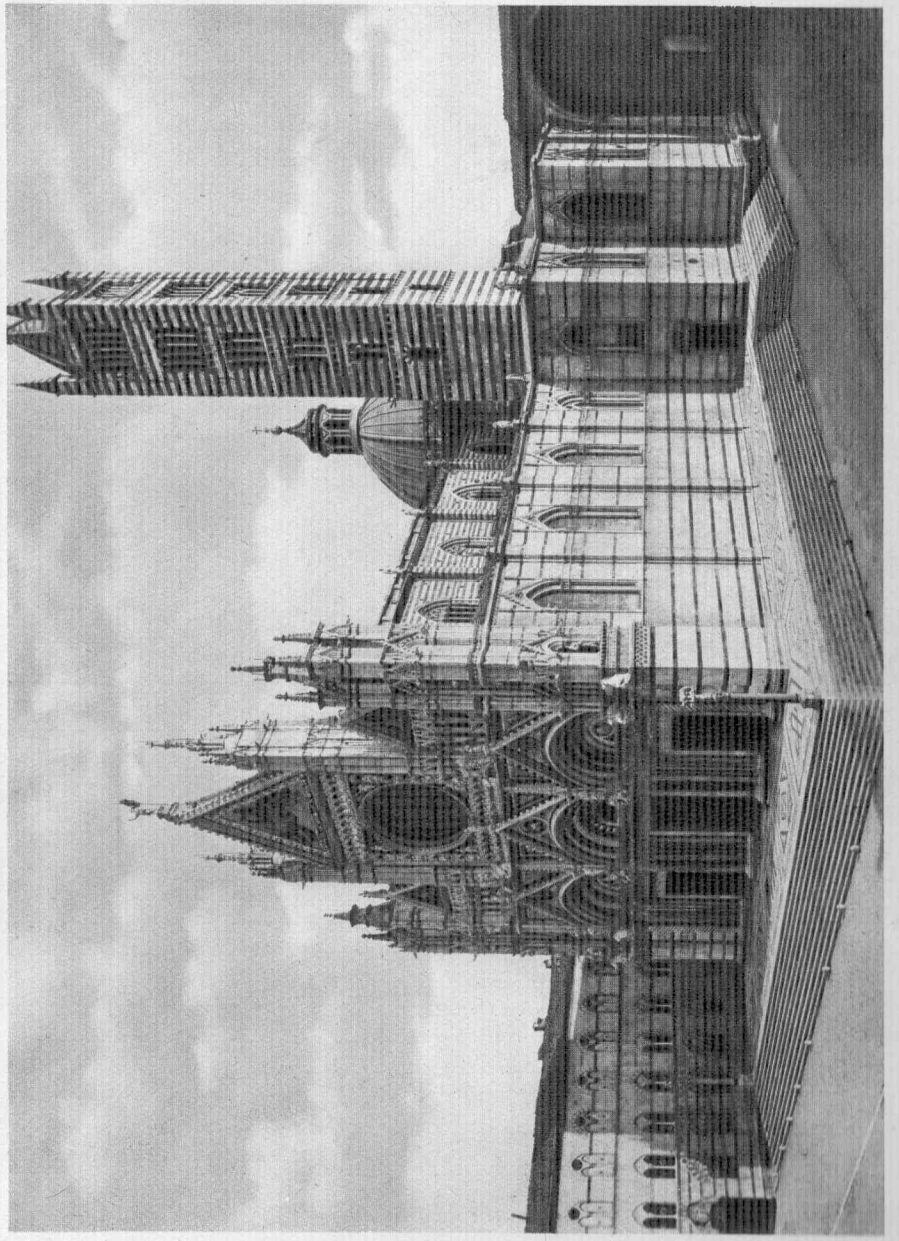
Dar numele lui Federico d'Urbino se citează aici cu scopul de a-l considera drept cel mai credincios discipol al dorinţei de perfecţie în toate aceste îndeletniciri ale sale şi ale celor care-l ajutau să le realizeze.

Căci nu degeaba ţinea să afirme despre el un contemporan ca Vespasiano da Bisticci ([69]): „...Sendo la sua Signoria intendentissimo, tutte le cose che ebbe a fare, le fece fare in superlativo grado“. („Domnia-sa fiind cât se poate de priceput, tot ceeace a avut de făcut, a poruncit să se facă în gradul cel mai înalt“).

In forme poate mai intime, dar prin aceasta mai desinteresate şi mai sincere, aceeaş dorinţă de perfecţie se poate regăsi în atitudinile unui umanist ca Niccolò Niccoli, după relatările aceluiaş contemporan comun, care a fost Vespasiano da Bisticci.

Niccolò Niccoli era frumos la înfăţişare; obişnuia să umble totdeauna drapat într'o togă de modă romană; îşi alegea în orice împrejurare cu discreţie cuvintele şi se înconjura cu adevărată pasiune de operele de artă ale Antichităţii.

Nu putea suferi în jurul său decât lucruri impecabile şi bine orânduite. Pe masa lui nu se vedeau decât vase şi potire antice, aşezate pe stofele cele mai fine, aşa încât, întregeşte tabloul Vespasiano, „a vederlo in tavola così, antico com'era, era una gentilezza“ ([70]).



După exemplul Naturii de neîncetată activitate, pe care-l dă „familiei umane", zelul unui artist şi gânditor ca L. B. Alberti va fi neobosit, ceeace va confirma dinamismul şi vitalitatea pe care o presupuneau oamenii Renaşterii.

Dar în măsura în care intensificau în sufletul lor asemenea calităţi energetice, căutau să-şi precizeze — ca Alberti — şi atitudinea faţă de pretenţia unei absolute „perfecţiuni universale", care, practic, se traducea prin ambiţia de-a excela în orice domeniu şi prin grija ca nimic „urît" să nu le strice reputaţia ([71]).

Simbolic poate rămâne din punctul de vedere al acestei ambiţii, gestul acelui Papă (Leon X), care se spune că obişnuia să ţină în mână o pungă mare de catifea roşie, cu multe inele de aur de diferite mărimi, şi în care era deprins să bage mâna orbeşte, spre a-i răsplăti pe poeţii şi pe cărturarii de care era mulţumit; dar tot el punea să-i bată cu biciul, pe acei poeţi şi pe acei cărturari care i-ar fi prezentat versuri neelegante sau şchioape, neconforme deci cu cel mai pretenţios ideal de artă şi de perfecţiune ([72]).

Din nestăpânita dorinţă de-a da o cât mai deplină satisfacţie personalităţii umane, care-şi cerea integral drepturile la viaţa nouă pe care ea şi-o creiase, a rezultat drama Renaşterii, în toate felurile.

In mod ideal, ea a reprezentat nevoia de perfecţie şi de realizare impecabilă în materie de artă.

Acest ideal, s'a putut însă realiza de cele mai multe ori, în Artele minore.

In Arhitectură, sau reforma a fost foarte timidă, ajungându-se la compromisul de pe faţada bisericii Santa Maria Novella dela Florenţa; sau faţadele au rămas neîncepute, ca în cazul bisericii San Lorenzo, dacă nu a Catedralei din Florenţa.

Exemplele pe care le oferă apoi Literatura, nu sunt mai puţin concludente, atunci când este să se precizeze, în liniile sale mari, ceeace a fost şi, mai ales, ceeace nu a putut să fie edificiul înălţat de Renaştere, întru glorificarea posibilităţilor ei de monumentalizare în forme cât mai simetrice, mai armonioase şi mai perfect încheiate.

In lupta dintre realităţi şi Artă, aceasta din urmă şi-a avut succesul asigurat prin pasiunea cu care au apreciat-o unanim oamenii Renaşterii, convenind să-i acorde, între valorile vieţii, celei estetice supremaţia.

In desinteresarea acestor oameni faţă de problemele religioase, au convenit chiar să-i acorde Artei toată fervoarea de care-şi mai credeau sufletul în stare, spre a-i creia aceleia o atmosferă de înaltă spiritualitate şi de adevărat Cult.

Şi totuş: marile realizări de Artă ale Renaşterii au rămas de multe ori în stare de proect, iar transpunerile acestora, din când în când, în materie, au fost sau întâmplătoare, sau timide, sau izolate.

Ochii şi sufletul Omului nou şi-au satisfăcut pasiunea de Frumos şi de Artă, prin cele mai minuscule obiecte.

In felul acesta, alături de drama Renaşterii şi de drama Artei printr'însa, noul Titan al vremurilor moderne şi-a avut drama lui.

Căci neizbutirea Artei peste realităţi, însemna înfrângerea Omului, pentru cel mai scump dintre idealuri: acela al Artei.

BIBLIOGRAFIE

1. Citatul în Ph. Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. I, p. 277.
2. Aluziile la **Disputationes** şi Lorenzo, în F. G. Fiori, **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], p. 52.
3. Analiza romanului, în V. Rossi, **Il Quattrocento,** Milano, Vallardi, 1933, ed. II, p. 198.
4. Citatul în V. Rossi, **op. cit.,** p. 349.
5. **Ibid.,** p. 350.
6. P. Misciatelli, **Savonarola,** Milano, Alpes, [1928], p. 72
7. **Ibid.,** p. 89.
8. De către P. Bargellini, în vol. **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 17.
9. P. Misciatelli, **op. cit.,** pp. 44 şi 49.
10. **Pensieri sul Rinascimento,** în revista **Il Frontespizio,** Firenze, X, maggio 1938, nr. 5, p. 280.
11. Barna Occhini, **Unità del genio italiano,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, ott. 1938, nr. 4, p. 26.
12. Unele din cele mai sugestive discuţii în legătură cu această confruntare, se găsesc în Italo Siciliano, **Medio Evo e Rinascimento,** Milano, Soc. Dante Alighieri, 1936, p. 116.
13. In **Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento,** Firenze, Vallecchi, [1920], p. 263.
14. J. Burckhardt, **La Civiltà del Rinascimento in Italia,** trad. italiana di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1921, ed. III, vol. II, p. 196.
15. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. I, p. 234.
16. J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. I, p. 178.
17. Mărturia este în V. Rossi, **op. cit.,** p. 77.
18. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. I, pp. 229—230.
19. Reproduse în **ibid.,** vol. I, p. 334.
20. F. G. Fiori, **op. cit.,** p. 476.
21. Formula este a lui V. Rossi, **op. cit.,** p. 282.
22. **Ibid.,** pp. 282—283.
23. **Ibid.,** p. 284.
24. **Ibid.,** p. 288.
25. **Ibid.,** p. 289.
26. Cazul este relatat în P. Misciatelli, **op. cit.,** p. 142.
27. **Ibid.,** p. 157.
28. Citat în J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. I, p. 164.
29. Citate în P. Misciatelli, **op. cit.,** p. 142.

30. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. II, pp. 45 şi urm.
31. **Ibid.**, vol. II, pp. 386—387.
32. Identificarea în Henri Hauvette, **L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI-e siècle,** Paris, Champion, 1927, p. 121.
33. Prin V. Rossi, p. 432.
34. **Ibid.**, p. 285.
35. **Ibid.**, p. 303.
36. P. Bargellini, **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 201.
37. G. Portigliotti, **I Borgia,** Milano, Treves, [1934], p. 233.
38. **Ibid.**, pp. 28—29; 33, 35, 36.
39. Alexandru Marcu, **Figuri Femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 72.
40. Datele în G. Portigliotti, **op. cit.**, p. 26.
41. Citată în P. Misciatelli, **op. cit.**, p. 143.
42. Citatul după P. Bargellini, **Via Larga, cit.**, p. 126.
43. Citat în **ibid.**, pp. 128 şi urm.
44. Antonio Banfi, în **Bolletino della R. Università Italiana per Stranieri di Perugia,** 10 sett. 1938 — XVI, p. 197.
45. A. Luzio, **Isabella d'Este e il Sacco di Roma,** Milano, Cogliati, 1908, pp. 87—89.
46. **Ibid.**, pp. 87—101.
47. P. Bargellini, **op. cit.**, p. 56.
48. C. Jacini, **Il viaggio del Po. Le Campagne.** II, Milano, Hoepli, f. a., p. 117.
49. **Ibid.**, p. 122.
50. Citat în **ibid.**, p. 123.
51. V. Rossi, **op. cit.**, p. 340.
52. **Ibid.**, p. 360.
53. **Ibid.**, p. 367.
54. **Ibid.**, p. 437.
55. **Ibid.**, p. 197.
56. **Ibid.**, p. 244.
57. **Ibid.**, p. 245.
58. Datele în R. Paribeni, **Jacopo della Quercia,** Roma, R. Accademia d'Italia, 1938, pp. 29—30.
59. Toate detaliile se găsesc studiate în Alexandru Marcu, **Figuri Femenine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 97.
60. Citate în **ibid.**, p. 115.
61. Cunoscuta anecdotă este reprodusă din C. Jacini, **op. cit.**, p. 109.
62. Citatul în Roberto Marcolongo, **Leonardo da Vinci,** Milano, Hoepli, 1939, p. 19.
63. **Ibid.**, p. 28.
64. Pentru date, cfr. **ibid.**, p. 130.
65. E. Barfucci, **Il Giardino di San Marco,** în **Illustrazione Toscana 1940,** Firenze, ott. 1940, XIII, p. 18.
66. Datele din R. Marcolongo, **op. cit.**, p. 172.
67. **Attraverso il Rinascimento,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, 1939, nr. 10, pp. 816 şi urm.
68. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 262.
69. In **Vite di uomini illustri,** Firenze, 1859, p. 94.
70. Citatul acesta este din J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 249.
71. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. II, p. 271.
72. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 259 notă.

CAPITOLUL AL NOUĂLEA

SIMŢUL ARMONIEI

SUMAR. — Brunelleschi şi simţul înăscut pentru armonie al Toscanilor (p. 261); concepţia lui Leon Battista Alberti (p. 264); pericolul abstractizării umaniste şi legea Perspectivei (p. 267); un exemplu de armonie realizată: cortilul Palatului ducal din Urbino (p. 267); şi Malatestianul din Rimini (p. 268); generalizarea acestui simţ (p. 268); însemnătatea „compoziţiei ritmice" (p. 269); nota Picturii italiene, după Michelangelo: „simţul muzical al adevăratei armonii" (p. 269); exemplul lui Piero della Francesca (p. 269); al lui Antonello da Messina (p. 270); al lui Pollaiuolo (p. 271); şi al lui Andrea del Castagno (p. 271). Simţul armoniei în arta gravorilor: medaliile lui Matteo dei Pasti (p. 272); sau a ceramistului Francesco Xanto Avelli (p. 273); sau în arta nouă a xilografilor (p. 273); sau a armonizării ramei cu tabloul (p. 273). Verificarea fenomenului în Literatură (p. 274); în poemele epice, de exemplu Boiardo şi Ariosto (p. 274); antecedente: Dante şi Petrarca (p. 275); dar şi în poezia lirică a Renaşterii: M. M. Boiardo (p. 277); şi Serafino Aquilano (p. 278). Nici opera pedagogilor nu contrazice legea armoniei (p. 278); Pontano şi echilibrarea valorilor morale (p. 279); „exemplare" umane, modelate conform acestei legi (p. 280); părerile lui Savonarola, Patrizi, Lorenzo Magnificul şi C. Landino (p. 280); confirmări venite din partea filozofilor, în deosebi neo-platonicieni (p. 281); Marsilio Ficino şi Pico della Mirandola (p. 281); germanul Paracelsus (p. 282); Crucea, Tripticul şi Trilogia (p. 282); marele echilibru între Om şi Divinitate, restabilit sub auspiciile lui Platon (p. 283); totala armonizare a contrastelor, sub auspiciile aceleiaş legi (p. 284).

Mai mult decât monumentele Romei, pe un creator de armonii lineare ca Brunelleschi l-au putut inspira monumentele romanice ale Toscanei şi ale Florenţei, conturând cu privirea silueta Batisterului, sau parcurgând, la fel, faţada bisericii SS. Apostoli din Florenţa, a bisericii dela San Miniato în împrejurimi, sau a celor din Pisa, din Lucca, din Siena.

In felul acesta, realizatorul Cupolei apare nu numai drept

expresia unei noi şcoli de arhitectură locală, florentină, dar şi drept expresia, egal de autentică, a acelui înăscut şi deosebit simţ de armonie, care îi caracterizează în Istoria Civilizaţiei lor pe toţi concetăţenii celui mai mare arhitect al simetriilor armonice, adică Dante; şi, alături de el, pe acel poet care a realizat turnul Campanilei de lângă templul peste care a boltit Brunelleschi linia de planetă paradisiacă a Cupolei sale, adică Giotto. Adâncindu-şi aderenţele în Clasicismul italic, acest ritm alternat prin echilibrare al compensaţiilor simetrice, se poate regăsi în cele mai variate forme anterioare Renaşterii.

Monumentele romanice, chiar şi cele bizantine, îl desvălue în tot felul.

Mozaicurile din bisericile Ravennei, ale Capelei Palatine din Palermo, ale Catedralei din Monreale, sau ale Domului din Cefalù, ca şi mozaicurile de sub bolţile primei catedrale florentine (Batisterul) mărturisesc aceasta.

Biforele de pe toate monumentele romanice, mărturisesc, deopotrivă, aceeaş alternanţă, pe care şi Natura vegetală, prin festoanele viţelor înlănţuite ritmic în ghirlandă, o repetă la infinit în peisajul italian.

Iar în Toscana policromia faţadelor, cu desen geometric, a Catedralelor — şi la Florenţa, şi la Siena, şi la Lucca — nu face decât să accentueze acest element de echilibrare a întregului monumental, prin alternarea compensată de figuri geometrice şi de linii.

Nici un monument nu este din acest punct de vedere mai indicat să ofere exemplul căutat, ca acelaş Batister din Florenţa, prin forma lui hexagonală, care multiplică, tocmai prin atare formă, la infinit, acest joc închis de simetrii şi planuri.

In apropiere, Campanila lui Giotto, în care legătura cu fondul natural al monumentului — adică cerul şi norii de pe el — o fac ferestrele bifore, reia sistemul, îl perfecţionează, îl spiritualizează, dar nu-l desfiinţează în ce are mai caracteristic: simplitatea formei geometrice de conţinut şi de ornamentaţie, susţinută de cel mai nezdruncinat punct de sprijin: proporţia.

Acolo însă unde simţul pentru armonie al Florentinilor se revelează sub forma unui miracol cu adevărat, este în largul careu al Pieţei SS. Annunziata, în care, de cum ai pătruns, te simţi învăluit, furat în fuga de arcuri, din toate perspectivele celor patru faţade. Iar când vrei să deslu-

şeşti mai de aproape cauza acelui fascinant miraj, şi te apropii de ornamentele din detalii, te întâmpină pur şi simplu, în medalioanele de teracotă, învăluite la fel, chipurile de „Inocenţi" ale meşterului Andrea.

Edificiile se termină jos, orizontal; pentruca pe acest „timpan" de arcade, să se înalţe, în infinitul rotund, bolta cerului.

Sub influenţa unui doctrinar al perspectivelor ca Vitruviu — a notat Francesco Pellati [1] — „în claritatea valorilor spaţiale, în armoniosul ritm al proporţiilor, în puritatea profilurilor şi a ornamentelor, în seninătatea luminoasă a suprafeţelor, în sinceritatea structurilor şi a liniilor, ce se destind cu un simţ de calm şi liniştit optimism", renaşte, la Florenţa spiritul antic al Arhitecturii.

Instinctul de Toscan al lui Brunelleschi, a descoperit sprijinul necesar pentru hotărîrile definitive din clipa concepţiei şi a realizărilor ce i-au urmat, în tratatul clasicului Vitruviu.

In felul acesta, putem înţelege colaborarea dintre Florenţa şi Roma. Aptitudinile şi instinctul existând, intelectul, prin convingerile pe care le consfinţea în toate domeniile vieţii noi Umanismul, a simţit nevoia unei confirmări. Noile idealuri intelectualiste impunând sprijinul teoretic al acesteia, la atâta se va reduce contribuţia Antichităţii, în cazul acestui mare arhitect al Renaşterii

De aici se poate întrevedea punctul sigur de plecare pentru a defini conspectul noii sinteze de civilizaţie, care a fost Renaşterea italiană şi în alcătuirea căreia intervine, în acest fel, factorul „antichitate" faţă de cel „modern".

Aşa s'a realizat în linie de piatră Cupola Domului din Florenţa, care, pentru ochiul şi sufletul omenirii noi, înseamnă transpunerea în materie a nevoii de armonie.

Sub grandioasa boltă a Cupolei astfel concepută şi realizată, vor răsuna curând glasurile celor dintâi filozofi florentini ai Academiei lui Marsilio Ficino. Ei îşi vor înălţa gândul şi sufletul în ritm perfect cu mişcarea acelor armonii arhitecturale, sub îndemnul marelui maestru al armoniilor cosmice, care a fost pentru ei, cei dintâi, Platon.

Exemplul între exemple despre ceeace putea fi simţul armoniei „solemne şi senine", rămâne, tot la Florenţa, biserica S. Spirito, opera cea mai de seamă a lui Brunelleschi după Cupolă şi una din „cele mai înalte creaţii ale Arhitecturii Renaşterii florentine" [2].

Totul este aici fugă reluată de linii, ca un ecou muzical ce s'ar propaga din undă în undă, spre a-l repeta pe cel de sub bolta Batisterului din Pisa.

Indoitura arcurilor, pe care se rotunjeşte linia de piatră „serena", se destinde, aceeaş, în fâşiile de aceeaş piatră cenuşie-albastră, prin care se prelungesc, până sub bolta Altarului şi sub Cupola care-l înalţă, elementele de orizontalizare în perspectivă ale acestei elegante alei de colonade.

In cealaltă biserică florentină, legată de numele lui Ser Filippo Brunelleschi, adică în San Lorenzo al familiei Medici, tipul bazilical cu colonade repetă „virtuţile" sale constructive, în ce priveşte „graţia aeriană" şi „ritmul de maestoasă seninătate".

E drept, miracolul de data aceasta nu se mai repetă; căci îl împiedică tocmai conştiinţa acelor „virtuţi".

In schimb, creatorul Cupolei şi al S. Spirito se va regăsi pe sine, în posibilităţile maxime ale creaţiei sale de perspective armonioase, când va concepe şi va realiza Sagrestia Vecchia dela San Lorenzo. Seninătatea şi graţia transpuse de el acolo, îşi vor afla un neîntrecut colaborator în Donatello, decoratorul arhitecturii prin ornamentaţia de detalii, pentru ca efectul final să fie de-o impresionantă armonie.

Mai apoi, sub acelaş acoperemânt de biserică rămasă fără faţadă, în Sagrestia Nuova, cele mai nobile creaţii ale lui Michelangelo, mormintele cu cele patru statui simbolice, se vor detaşa, în sinceritatea formelor şi în simplitatea contrastelor, pe nuda întindere a pereţilor albi, încadraţi în ramele de aceeaş piatră „serena" cenuşie-albastră.

In înţelegerea unui studios al Quattrocent-ului italian ca Adrian Stokes, Renaşterea arhitecturală ar putea fi deci considerată şi drept „conflictul dintre masa neritmică a materiei" şi „ritmul liniilor curente de piatră cenuşie, ca o armonioasă dâră de creion pe o pagină albă, a lui Ser Filippo Brunelleschi; ritm care conciliază scopul monumental cu înlăturarea emfazei". Iar aşa ceva i-a fost posibil numai geniului florentin, spre deosebire de ceeace se va întâmpla mai apoi la Roma, unde, „sub urgenţa monumentalului, această armonie se va frânge". Şi va apare Barocul (3).

Leon Battista Alberti va înfrăţi armonia arhitectonică şi pe aceea a cugetării platonice, cu armonia gândirii mate-

matice şi cu armonia muzicală. Iar gândirea lui, astfel înmănunchiată din tot felul de „experienţe armonioase", din când în când se va întruchipa în viziuni arhitecturale, niciodată însă realizate efectiv, sau duse până la capăt. Căci, după cum însuş a mărturisit, asemeni marilor vizionari, el „a construit" acele arhitecturi, în visurile sale.

Iată-i chiar mărturisirea, făcută în Dialogul despre Liniştea Sufletească: „...Obişnuesc în deosebi noaptea, atunci când imboldurile mele sufleteşti mă ţin treaz şi cu grijă, să scrutez şi să construesc în minte unele arhitecturi nemaiauzite şi nemaivăzute... Aşa, uneori am compus în minte, sau am construit, unele edificii cât se poate de frumos alcătuite, orânduind mai multe ordine şi numere de colonade, cu tot felul de capiteluri şi de baze neobişnuite, cu cele mai potrivite legături între ele şi cu o nouă frumuseţe a cornişelor..." (4).

Leon Battista Alberti a fost un mare propagator al acestui simţ al armoniei prin opera sa de arhitect, dar şi prin aceea de umanist.

In cunoscutul său tratat pedagogic, a preconizat, într'adevăr, nevoia echilibrului dintre corp şi suflet, dintre minte şi forţa fizică; după cum a predicat echilibrarea substanţială a practicei cu teoria.

„Şi în felul cum prezintă arhitectura secretă a familiei, L. B. Alberti este un poet al echilibrului" (Paolo Arcari).

Omul superior, după convingerile sale, trebue să realizeze acea „formă superioară de echilibru, care este proprie celor ce ştiu cât să atribue dinamicului şi cât mecanicului".

Este bine să se sublinieze, înfine, faptul că centrul teoriei albertiene asupra Armoniei (în Arhitectură), îl formează observaţiile sale asupra colonadei, care, oricât de puternică ar fi, nu poate susţine edificiul dacă nu stă perfect drept şi dacă nu este pusă în stare de echilibru.

Prin analogie a conceput, într'o expresie de înalt echilibru, corpul omului drept cel mai somptuos edificiu al sufletului.

Legii, îi va corespunde în plastică San Giorgio al lui Donatello.

Leon Battista Alberti a fost însă şi un constructor de realităţi.

Acestea se identifică pe faţadele unor biserici ca Sant'Andrea din Mantova, sau ca Malatestianul din Rimini.

Ceeace fusese instinct acordat cu ştiinţa simetriei armo-

nioase la Brunelleschi, va deveni la el aproape numai ştiinţă, măsură şi calcul, prin intelectualizarea raportului dintre linii şi suprafeţe, într'un complex savant de „efecte armonioase", ca într'o pagină de Contrapunct, sau ca în rezolvarea unei probleme de Geometrie.

In felul acesta, din empiric, simţul armoniei va evolua spre aptitudinea ştiinţifică şi va deveni, drept atare, o lege unanim valabilă, între marile valori de viaţă şi de artă ale Renaşterii.

Leon Battista Alberti a fost într'adevăr obsedat de ambiţia — care era cea mai înaltă şi ideală năzuinţă a Esteticei rinascimentale — de-a găsi raportul de armonie dintre simetria liniei unui templu şi o artă abstractă ca Muzica, sau ca Geometria. Arhitectura devenea astfel „o muzică pietrificată", iar în locul fastului somptuos, uşor de realizat, dar insuficient de satisfăcător pentru o Estetică superioară, arta Arhitecturii trebuia să ofere „armonioasa sobrietate" ce-ar fi rezultat numai din compensaţia liniilor şi a planurilor de pe faţadă. Arta nu mai trebuia să aibă în vedere astfel decât proporţia, simetria şi perfecta contopire a elementelor. Ea urma să-şi caute deci mijloacele de concepţie în Geometrie şi pe cele de inspiraţie în Muzică.

In tratatul De re aedificatoria (Despre îndeletnicirea construcţiilor), pe care l-a compilat acest foarte pătrunzător spirit al Renaşterii, se poate citi următoarea cerinţă: „...Absolut necesare îi sunt arhitectului Pictura şi Matematica. Noţiunile de Muzică îi vor fi apoi de folos, spre a orândui efectele armonice ale edificiilor". In aceeaş măsură, îi impunea creatorului de arhitecturi să ţină seama în concepţiile sale numai de elementele organic necesare, asemeni acelora care alcătuesc corpul omului. Căci imitarea funcţiei creative a Naturii, trebue să prezideze totdeauna creaţia artistului, din acest punct de vedere (5).

Intr'o astfel de concepţie arhitectonică, planul iniţial devenea cu neputinţă de modificat prin detaliile de execuţie; de aceea arhitectul Leon Battista Alberti prefera să nu-şi execute singur planurile; iar observaţia poate stabili un punct de contact între arhitectura sa şi sculptura de mai târziu a lui Michelangelo.

„Artiştii pe atunci căutau în Geometrie acel adevăr superior, care însufleţea Natura şi îi imprima regularitatea.

Geometria, cu universala-i ordine, era sufletul Artei, idealul dela care căpăta echilibru realul" (6).

De aceea şi concepţia lui Alberti a fost precumpănitor geometrică, după cum rezultă chiar şi din tratatul său despre Pictură, pe care l-a dedicat (iar acest amănunt dă o deosebită coloratură discuţiei) tocmai lui Filippo Brunelleschi.

Inevitabilă rămânea de pe urma impunerii unor asemenea concepţii „umaniste" în Artă, primejdia abstractizării ei, a intelectualizării ei excesive, fie chiar şi în Pictură. Căci iată cum defineşte acelaş Alberti această artă: „...Sarà adunque pittura non altro che intesegativa della piramide visiva seconda data distantia, posto il centro et constituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificiosi rappresentata".

Pe atunci chiar şi pictorii Florenţei voiau să fie toţi „prospettici", afară cel mult de „Păsărarul" Paolo Uccello, care, drept un adevărat maniac, se încăpăţâna să picteze „vrăbii" după natură: precum învăţase de curând la Veneţia.

Căci pe atunci trona în prestigiul tuturor artiştilor florentini Ser Filippo Brunelleschi, „inventatorul Perspectivei" (7).

Sub îndemnul şi competenta supraveghere a Condotierului Federico da Montefeltro, Ducele din Urbino, s'a creat acolo atmosfera cea mai prielnică dezvoltării a doi dintre exponenţii cei mai convinşi ai idealului de armonie: Bramante prin arta construcţiilor şi Raffaello în Pictură.

Amândoi erau din Urbino, sau, Bramante, din imediata apropiere a acestei mici dar glorioase capitale de nouă civilizaţie. Amândoi artiştii au putut deci să intre de tineri în palatul început acolo de Federico, Seniorul, de Luciano da Laurana, arhitectul, împreună cu toţi ceilalţi meşteri care s'au perindat pe la Curtea sa. „In cortil, în galeriile cu loggi-i, pe scările monumentale, pretutindeni, era o minunată armonie de linii. Pe ramele uşilor şi ale ferestrelor, pe căminurile tot aşa de monumentale, sau pe bolţile din tavane, se desfăşura o sobră eleganţă, cu ornamente de frunze în arabescuri şi fructe; într'o mare sală, tapiseriile ţesute de maeştri aduşi anume din Flandra, înfăţişau privirii vizitatorilor extaziaţi principalele scene din războiul troian. Iar în odaia de lucru a Ducelui, veghiau din înaltul pereţilor,

filozofii Antichităţii şi unii contemporani, pictaţi de Just de Gand, sau de Melozzo da Forlì" (8).

Despre Malatestianul din Rimini, localitate nu departe de Urbino şi patronată de rivalul lui Federico da Montefeltro, adică de temutul Condotier Sigismondo Malatesta, se spune curent că ar fi expresia a trei forţe, care-l însufleţesc până astăzi: arta lui Leon Battista Alberti, puterea Condotierului şi iubirea acestuia pentru Isotta degli Atti.

De fapt, ca orice monument al Renaşterii, Catedrala din Rimini trebue să apară drept un complex de piatră şi de suflet, supus aceleiaş supreme legi de armonizare, prin contopirea celor mai disparate contraste din câte s'au încrucişat sub navatele ei: dela Clasicismul cel mai păgân, la misticismul franciscan; dela simbolismul biblic, la Astrologie şi Cabală.

Simţul deosebit pentru armonie şi simetriile cele mai bine proporţionate, nu a fost limitat — după cum îi place să constate lui Roberto Paribeni (9) — în Toscana numai la Florentini. Il aveau, deopotrivă, cei din Siena, acea „mână de oameni" care ajunge pentru orice, care exprimă dela sine cele mai înalte, cele mai puternice şi cele mai variate personalităţi".

„Una din temele pe care şi le-a propus Critica modernă cu privire la Arta italiană a secolelor XV şi XVI — a notat apoi Barna Occhini, într'un foarte interesant studiu asupra „unităţii geniului italian" (10) — a fost de a releva că Toscanii, consideraţi în procesul lor istoric, au tins la armonizarea unui maximum de plasticitate, cu un maximum de mişcare; întreprindere grea, care a culminat în cutezanţele stilistice ale lui Buonarroti".

Dintre Senezi — precizează iarăş Roberto Paribeni (11) — s'a ridicat arhitectul Domului din Orvieto, acel Lorenzo Maitani, denumit „echilibratorul inteligent al prelungitelor verticalităţi ale gustului francez, în cele mai robuste armonii, pe care le denotă uimitorul templu".

In felul acesta şi în atâtea altele, se constată că în cele mai ascunse colţuri ale provinciei italiene, s'a furişat în Renaştere marea Artă a construcţiilor, potrivit acestei formule magice a armoniei. Iată, spre exemplu, şi faţada unui palat ca acela al familiei Grifoni, din mica localitate San Miniato, în Toscana, înspre părţile Pisei, în cea mai imediată apropiere a Florenţei, cu admirabila echilibrare a loggi-ei de sus şi a ferestrelor, cu bordura de piatră

aparentă, drept chenare şi a celor cu gratii de fier jos, încadrând poarta dela intrare.

Printre cele mai impresionante înfăptuiri ale secolului XV italian, către sfârşitul său, deci când s'a putut realiza pe sine deplin, alături de metoda critică şi de cea experimentală, se notează la loc de onoare epuraţia artei, sub influenţa modelelor antice.

La această nouă şcoală, arta modernă a lumii a luat lecţii de compoziţie, de ţinută, de stil şi de tehnică. Ea „a conceput un nou ideal de frumuseţe, pretinzând o formă clară, o armonie logică, o proporţie divină". Şi aceasta nu numai în poezie, ci şi în artele plastice (12).

Se ştie cât de prieten a fost Botticelli tânăr, cu Leonardo da Vinci tânăr, pe când acesta se mai găsea la Florenţa. Se ştie, asemeni, că Sandro Botticelli este singurul artist florentin, pe care îl va aminti Leonardo în Tratatul său.

In convorbirile pe care le vor fi avut cei doi artişti în împrejurările acestea, au discutat, desigur, despre însemnătatea „compoziţiei ritmice", mai însemnată, după ei, decât „relieful statuar" (Verrocchio), sau decât „perspectiva" (Paolo Uccello). „Deoarece, pe când relieful şi perspectiva ameninţau să izoleze figurile, ca la Andrea del Castagno şi la Paolo Uccello, compoziţia fiecărei persoane şi a grupurilor, acorda în mod armonios valorile formale cu cele expresive" (13).

De aceea se povesteşte (14) că Vittoria Colonna i-a cerut odată lui Michelangelo părerea despre superioritatea picturii flamande asupra celei italiene. Iar artistul a recunoscut atunci superioritatea celei dintâi, numai în ce priveşte aptitudinile de a insufla sentimentul religios, adăogând însă că atare sentiment depindea mai mult de „bunătatea" celui care contempla o asemenea pictură. Pictura flamandă era făcută să placă „bigotelor şi călugărilor", nu însă şi acelor oameni cărora nu le lipsea „simţul muzical al adevăratei armonii".

Iată, aşa dar, după credinţa unui interpret ca Michelangelo, nota distinctivă a picturii italiene din Renaştere, faţă de celelalte: simţul „muzical" al adevăratei armonii.

Să exemplificăm acum observaţia lui Michelangelo, printr'o compoziţie de portret a lui Piero della Francesca.

Intr'un afresc din acelaş templu din Rimini, Piero della

Francesca l-a înfăţişat pe Sigismondo Malatesta în genunchi, purtând o haină scurtă, drapată pe umeri ca o pelerină din stofă de fir de argint, largă în spate. Ea accentuiază caracterul tăios, rece, sever, de singurătate morală, al acestei figuri de Condotier.

Totul în compoziţie apare construit în linii frânte, armonizate ca atare profilului, pe care se taie net locul ochilor, sau străpungerea gurii.

De neuitat rămâne tăietura orbitelor, în pielea obrajilor întinşi pe oase.

Nota dominantă a compoziţiei este accentuată de încrucişarea mâinilor a pietate, în faţa Sfântului ocrotitor.

Iar intenţia de armonizare al complexului compoziţional, se întregeşte definitiv prin descoperirea celor doi câini de vânătoare — alb unul, negru celălalt — încrucişaţi şi ei la picioarele Seniorului.

Aproape orb, Piero della Francesca a realizat astfel la Rimini una din cele mai nobile şi mai idealizate compoziţii portretistice din câte i se datoresc.

Sau, fiind vorba de aceeaş artă a portretului, iată un alt exemplu:

Criticul modern de artă Roberto Papini, a reuşit nu de mult (15) să prezinte una din cele mai convingătoare analize stilistice a operei neîntrecutului portretist sicilian, care-a fost Antonello da Messina.

Acest studiu poate fi considerat cu drept cuvânt revelator pentru complexul de calităţi pe care le însumează cele câteva capodopere ale acestui pictor. Iar semnificaţia lor este cu atât mai mare pentru punctul de vedere pe care căutăm să-l ilustrăm, cu cât aceste capodopere presupun o complexitate de elemente formative, contopite sintetic de artist în realizările sale.

Să nu se uite, într'adevăr, că Antonello întrunea în ceeace picta influenţa siciliană, dusă până la legătura îndepărtată cu metopele de temple greceşti; influenţa pictorilor flamanzi, la care-a fost ucenic de atelier; sau influenţa Tossacanilor şi a lui Mantegna, sau influenţa Veneţiei, în ce putea să aibă ea mai fluid şi mai luminos în culoare.

Asemenea influenţe s'au compus armonic în Sfântul Sebastian al lui Antonello, aflător astăzi în Pinacoteca din Dresda.

Spre a realiza o asemenea operă — notează Roberto Papini — au convenit cele mai felurite elemente şi s'au contopit

într'o armonie atât de perfectă, încât foarte puţine picturi sunt, ca aceasta, într'adevăr rezumative pentru întregul spirit şi întreaga formă a Renaşterii. „Voinţa de-a lua drept pretext martirajul Sfântului Sebastian, pentru a organiza în spaţiu, din punct de vedere al perspectivei şi riguros limitat, un joc complex de stereometrie abstractă, este mai mult decât dovedită prin acest tablou.

„Subordonarea în perspectivă a întregului rest faţă de protagonist, este în el indiscutabilă. Iar anumite duritâţi şi unghiularităţi ale zidurilor, însoţite de eşichierul în linii care fug ale lespezilor de pe jos, nu fac decât să accentuieze, prin contrapunere, curbele morbide şi sinuoase ale corpului Sfântului. Deasemeni, figurinele din fund, până la cele mai mici din depărtare, au scopul foarte precis de a-l face pe acesta să apară gigantic, oferind totodată măsura adâncimii spaţiului...

„Intru aceasta, Antonello a chemat în ajutorul perspectivei lineare şi perspectiva aeriană".

Servindu-se de atari procedee, acest pictor atingea culmea descoperirilor sale, în ce priveşte tehnica; a capodoperei, în ce priveşte arta; şi a expresiei, în ce priveşte posibilitatea de sintetizare a atâtor elemente convergente, într'o desăvârşită armonie, spre o compoziţie care să se echilibreze perfect, evitând totuş pericolul monotoniei şi al repetiţiei, ce ar fi putut deriva dintr'o prea obişnuită aplicare a principiului simetriei.

Dar iată, privind alt tablou din Renaştere, un nou exemplu prin care se verifică aceeaş lege. Tabloul, privit de asemeni întâmplător, este de data aceasta cel care-l înfăţişează pe Hercule care doboară Hydra, aflător astăzi în Galeria Uffizi dela Florenţa.

Autorul este Antonio del Pollaiuolo.

In el nu trebue scăpat din vedere cursul de apă, şerpuit pe vasta întindere a şesului din fund, jos, în perspectivă şi care se armonizează evident cu celelalte elemente şerpuite (tentacolele Hydrei, împleticite de picioarele eroului) şi cu însăşi gâturile monstruoase, în care loveşte el.

Sau, înfine, tot din arta Picturii, iată un exemplu oferit de o compoziţie a lui Andrea del Castagno.

In „Cina" sa, executată în refectoriul dela San Marco din Florenţa pela 1430 şi în care excelează tot realismul şi dramatismul acestui robust statuar al Picturii înainte de Michelangelo, Isus fixează centrul compoziţiei, pe care o înca-

drează în linii simetrice tot felul de forme geometrice, dela soclul pătratelor negre, la pătratele de marmoră de pe ziduri; dela tavanul cu trepte ca de scări, la dalele de pe jos şi la cele două capete de bănci, în perspectivă.

Deoparte şi de alta a lui Isus, figurează câte cinci Apostoli, aproape în aceleaşi atitudini şi cu aceleaşi gesturi.

Simetria nu sufere din cauza aplecării pe mâna Lui a unuia dintre Apostoli; căci această mişcare, distonantă, este imediat compensată de prezenţa, cu totul asimetrică, a lui Iuda, care însă în mod obligator trebuia să ia parte la scenă izolat, spre a sublinia mai intenţionat, cu mantia-i închisă ca oroarea păcatului de care se simte vinovat în gând, candoarea mesei de pe urmă, a supremului sacrificiu.

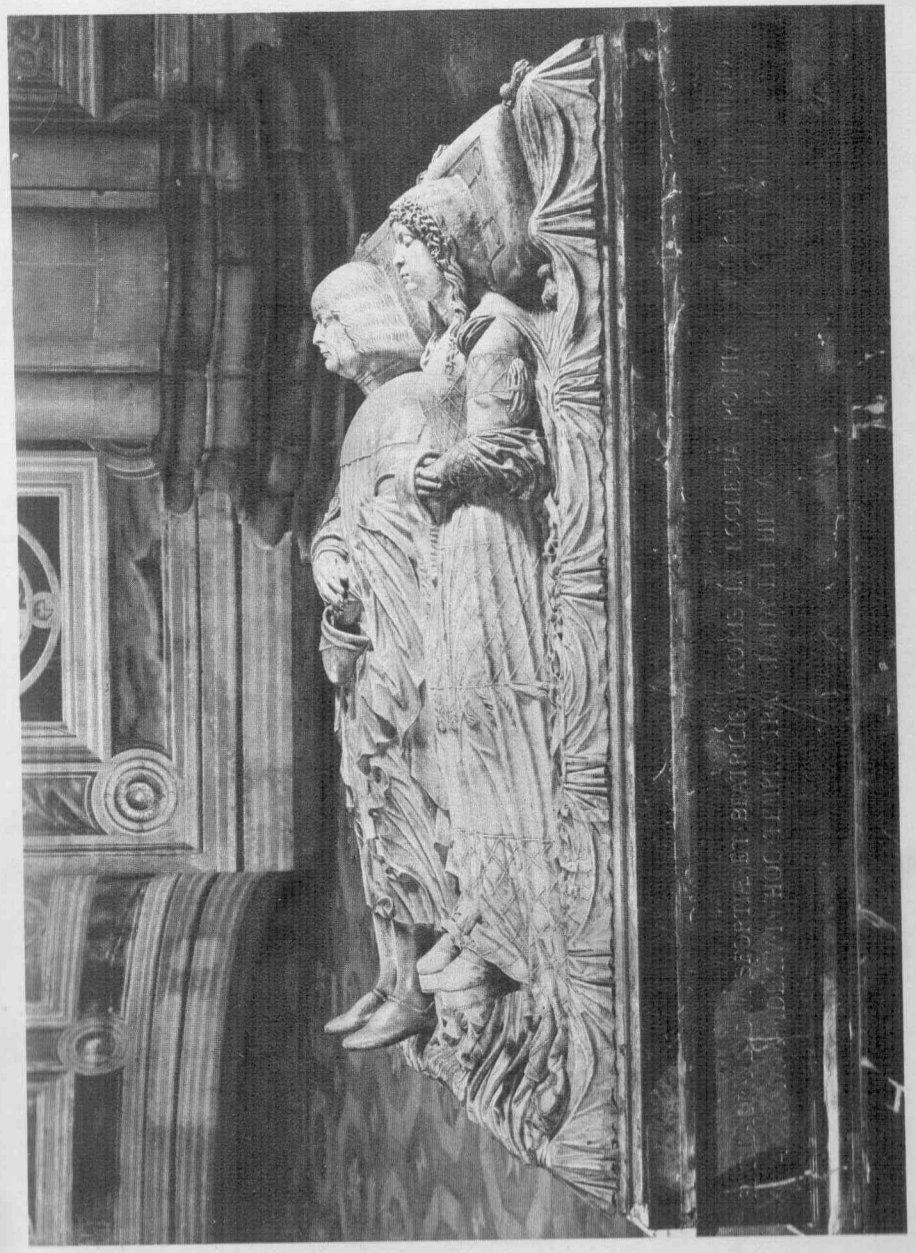
Se notează apoi că Iuda, neavând aureolă deasupra frunţii, nici capul Apostolului aplecat nu este împresurat în aureolă; iar dacă Iuda trădează din răutate, cel aplecat sărută mâna din prea marea-i iubire.

In căutarea aceloraşi semne de supunere în faţa legii a tot armonizatoare din partea creatorilor de valori ai Renaşterii, dela Arhitectură s'a putut trece la Pictură şi dela aceasta la Artele minore, precum, foarte apreciată, a fost aceea a gravorilor de medalii.

Iată-ne din nou deci la Rimini, spre a supraveghia lucrul meşterului Matteo dei Pasti, atunci când a gravat o astfel de medalie. Pe reversul celei executate din ordinul lui Sigismondo, cu prilejul inaugurării noului său palat (1446), spre a fi trimeasă pe la diferitele Curţi ale Italiei, se vede un elefant cu trompa în pământ; iar pe faţa medaliei, se vede profilul Isottei degli Atti, tânără de tot, să fi avut 12—14 ani, de care se îndrăgostise în acei ani stăpânul.

Elefantul era animalul — sensual prin însăş natura formelor pline — pe care-l prefera din întreaga Heraldică Sigismondo. Iar un simbol ca acesta trebuia să fie armonizat de artist cu profilul acelei copile de doisprezece ani. El a reuşit s'o facă, deoarece îi supraveghea mâna legea armoniei, mereu şi oriunde prezentă.

Examinând cu atenţie medalia lui Matteo dei Pasti, constaţi într'adevăr că toată voluptatea acelei figuri feminine se concentrează în carnaţia plină a umerilor goi; iar toată personalitatea chipului, în boltitura, perfect rotundă, a frunţii, arcuită până sus şi peste care se desface,



în două cozi rotunde, de o sensualitate pe care n'o egalează decât formele elefantului de pe revers, părul.

Aşa se verifică în lumea de valori a Renaşterii amintita lege, dela grandiosul arhitectonic, la detaliul Artelor minore.

Dela medalii, în categoria acestora se poate trece la aceea a împodobirii obiectelor de ceramică, din ce în ce mai acceptate ca obiecte artistice, de lumea Renaşterii.

In arta ceramistului Francesco Xanto Avelli din Rovigo, dar care, la începutul secolului XVI şi-a legat definitiv numele de Urbino, aceea care i-a studiat de curând opera [16] deslueşte în primul rând armonia: „Armonia: iată una din legile care-i domină opera. Armonie de proporţii şi de forme; contopire de culoare şi de desen, sinteză a subiectului, analiză a detaliilor". Iar pentru a înţelege toată valoarea acestei constatări, trebue să se noteze că în unele compoziţii ale acestui simplu ceramist, nu mai puţin de douăzeci de personagii sunt orânduite pe un diametru de 40—50 centimetri şi atât de abil spaţiate, încât nu obosesc deloc ochiul, ci îl înveselesc şi îl încântă.

Stăruind, înfine, asupra aceloraşi exemple pe care le oferă Artele Minore, vom cita încă odată cazul artiştilor florentini, decoratori ai primelor cărţi tipărite.

In aceeaş Florenţă, peste care Filippo Brunelleschi modula imensa armonie de arcuri a Cupolei, se notează, concomitent, realizarea constantului ideal de armonie într'o preocupare de amănunt, cu totul neînsemnată în aparenţă, dar tocmai trecerea dela un aspect la altul dovedeşte generalizarea: armonia desăvârşită ce se constată între text şi xilografie, în paginile acelor prime cărţi tipărite la Florenţa. Dar între decoratorii xilografi s'a numărat odată Botticelli; iar alte asemenea ilustraţii au împodobit la un moment dat poeziile lui Lorenzo dei Medici Magnificul şi altele predicele lui Savonarola, atunci când a fost mai mult stimat şi temut de Florentini [17].

Simţul acesta al armoniei se stabileşte la Florenţa până şi între tablou şi ramă, care prezintă înfloriturі în relief, pe un fond albastru-pal de aur, cu cele două capiteluri corintiene în dreapta şi în stânga, cu o cornişă ca de palat sus, iar cu baza pictată în miniatură de „predella".

Sugestia, întâmplătoare, poate veni dela Madona cu Copilul, cu Sf. Eufrosino şi cu Sf. Ioan Botezătorul, iar la picioare, îngenunchiat, cu un Cavaler de Malta în negru, în icoana lui Cosimo Rosselli, astăzi în Palatul Strozzi din Flo-

renţa. Rama, unificându-se cu arhitectura tabloului, formează de fapt primul plan al acestuia, cu care se integrează printr'o desăvârşită armonizare de elemente (18).

Asemenea exemple se pot multiplica, se înţelege, atât cât şi arta Florentinilor.

Dar nu se poate, iarăş, trece cu vederea cel puţin unul: teracotele familiei Della Robbia, în factura cărora această armonie între chenar şi centru, duce procesul până la procedeu esenţial şi până la consacrare.

Arta Literaturii nu se putea sustrage legii şi nu s'a sustras, ca nici una din toate artele pe care le-a practicat Renaşterea.

Sub acelaş impuls, instinctiv la un popor care nici altfel nu s'a putut lipsi de Clasicism în vre-un moment al existenţei sale, confuza şi romanţioasa „materie epică" medievală franceză, se va reorganiza în Italia tocmai în primul secol al Renaşterii, după normele celei mai perfecte simetrii. Iată o dovadă: în toate poemele epice (şi vor fi curând atâtea!) care au îmbogăţit cu un neîntrecut succes noua Literatură italiană, eroii nu vor fi luaţi la întâmplare, ci vor aparţine uneia din cele două „familii" de eroi antagonişti: adică eroii buni, Paladinii lui Carol cel Mare, cu popularul Rinaldo în frunte; şi, opusă lor, „familia" celor „răi", adică a Maganzesi-lor.

Chiar şi Orlando Furioso, poema lui Ariosto şi capodopera literară a Renaşterii, care prin definiţie ar fi părut menită să contrazică legea armoniei, deoarece conţinea „atâtea poeme într'o poemă", câte sunt episoadele şi câţi sunt eroii, chiar şi această operă a fost totuş astfel organizată, încât procedeul suprapunerii episoadelor să fie doar un mijloc de expresie, nu un scop. Iar împotriva tuturor aparenţelor, eroul este protagonistul, Orlando, care conduce de fapt acţiunea.

„Ori de câte ori ne depărtăm de figura şi de întâmplările lui Orlando — a observat cu dreptate Agostino Barolo într'o foarte inteligentă interpretare a poemei lui Ariosto (19)— poema pierde mare parte din interesul său, dispare în mod oţios în meandrele unei fantezii care se stinge şi care se reaprinde numai când reintră în focarul său. Orlando Furioso este cu adevărat poema lui Orlando, nu a lui Ruggero, sau a lui Astolfo, sau a altora; deoarece, aceste figuri, care ar părea centrale şi dominante, comparate cu

figura lui Orlando, ne apar cum sunt în realitate, adică figuri complimentare.

Luate în sine, ele ne spun destul de puţin".

Acest principiu de simetrie se va menţine de-a-lungul întregei Renaşteri, drept un element definitiv, consacrat în tehnica acestui înfloritor gen al Epopeii cavalereşti, tipic italiană şi tot atât de tipic rinascimentală.

Examinând însă cazul Literaturii italiene sub acest raport, se poate ajunge şi la concluzia că legile consfinţite în arta poetică a secolului XV, au fost de fapt aplicate cu mult înainte, spre a asigura realizările cele mai impresionante ale acestei Literaturi, încă dela începuturile ei. Căci literar, se poate vorbi de o Renaştere în Italia, cu cel puţin un secol mai înainte de Renaşterea umanistă, sau de Renaşterea Artelor plastice.

Nu oare sub imperiul aceleiaş necesităţi înăscute de simetrie, complicată, bine înţeles, şi cu formele metrice voit savante ale Artei poetice medievale, un poet ca Petrarca îşi va „simetriza" rimele sextinelor sale? (De exemplu, cea atât de complicată ca schemă metrică, dar atât de simplă şi de impresionantă ca rezultate poetice, care începe cu versul A qualunque animale.)

Şi nu sub imperiul aceleiaş necesităţi, însuş Dante, construind Divina Commedia, a făcut din legea simetriei legea statică a edificiului său, cu adevărat unic şi ca arhitectură?

Dacă s'ar lega, rimă de rimă şi aluzie de aluzie, toate corespondenţele din vastul edificiu al Divinei Comedii, s'ar putea descoperi un aspect ascuns, cabalistic de ascuns, al simetriilor magicului poem.

Deşi descoperirea aceasta poate fi abia în curs, ea este din ce în ce mai evidentă pentru cel care o declară.

Divina Commedie îi apare tot mai mult şi drept o impozantă catedrală, în interiorul căreia constructorul pare a fi avut răbdarea şi abilitatea să lege între ele, dela unul la altul, miile de ornamente, din cupolă, din tavane, de pe capiteluri, de pe ziduri, până jos, fără să încurce firele, ci, dimpotrivă, unind prin ele, cu o îndemânare cu adevărat supra-omenească (de aceea cartea era să fie doar arsă pe rug) între ele, elementele structural necesare compensaţiilor simetrice.

In proporţii reduse (dar aceasta nu interesează) procedeul se regăseşte la Petrarca, poetul mult mai puţin înclinat spre simbolistica medievală prin însăş natura lirică erotică, nu

didactic-alegorică, a operei lui Dante, pe care o confirmă poeziile sale constant.

Dar iată cazul amintitei „sextine" a lui Petrarca, denumită, după începutul primului vers, A qualunque animale, se subliniază în deosebi cuvântul „animale" şi, în paralel cu aceasta, „sextina" Non ha tanti animali, cuvântul „animale" revine deci.

Fiind vorba de forma metrică denumită sextină, adică o compoziţie alcătuită din strofe de şase versuri, conform tehnicei unei asemeni compoziţii, fiecare vers se va termina cu un cuvânt care va reveni simetric în celelalte strofe.

Iată, de exemplu, finalele din A qualunque animale (A) şi cele din a doua sextină (B), puse în paralelă: Cuvântului „terra" din A îi corespunde „onde" (valuri) în B; unui „sole" din A, îi corespunde „luna" în B; „giorno" în A, „notte" în B; „stelle" în A, „boschi" în B; „selva" în A (compensat prin „boschi"), „piaggia" în B; „l'alba" în A, „la sera" în B, etc.

Simetrie, aşa dar, şi antagonism, întrucât antiteza este un foarte apreciat procedeu stilistic în toată Arta Poetică a vremii, el regăsindu-se frecvent întrebuinţat de Dante şi de alţi poeţi minori, ca Cecco Angiolieri, sau de ceilalţi „rimatori" toscani, până la trubadurii Provenţei.

Procedeul acesta antitetic s'a perpetuat în schimb până târziu şi s'a generalizat la toate Artele. Căci ne gândim mai ales la Mormintele lui Michelangelo din San Lorenzo, cu Amurgul şi Zorile, cu Ziua şi Noaptea, cu Războinicul şi Gânditorul.

Ne gândim chiar şi la direcţia axelor care subliniază elementele acestea de trilogie simetrică şi care se ascut în triunghiu, ca şi faţadele bisericilor cu trei navate: cele două statui funerare, din dreapta şi din stânga, pe jumătate culcate, formează laturile ascendente ale triunghiului, care se defineşte sus prin figura personajului comemorat de sculptor.

Revenind însă la Dante şi la Petrarca, putem conveni că respectarea acestei legi, cu o convingere ne mai întâlnită la alţi creatori de artă, le asigură intrarea, de-a-dreptul, în nobila familie de artişti ai Renaşterii. Ea li se potriveşte în mare (concepţia şi liniile de desfăşurare) ca şi în mic (metafore sau rime).

Iată în ce fel coboară treptele academicei „Şcoli din Atena", împreună, ca în afrescul lui Raffaello, cei mai fe-

luriţi ca provenienţă reprezentanţi ai spiritualităţii şi ai Artelor: înfrăţindu-i în gând şi în operă acest mare şi nobil ideal, care a fost ascultarea faţă de aceeaş supremă lege.

Dar, fiind vorba de Literatura Renaşterii, e bine să nu limităm exemplificarea la cazul producţiei epice. Căci în acelaş spirit şi cu aceeaş valabilitate, se poate evoca, deopotrivă, cazul Poeziei lirice.

Culegerea de versuri italiene, nu latine a lui Matteo Maria Boiardo, constitue unul din cele mai poetice „canzoniere" ale Renaşterii, caracterizându-se printr'o excepţională sinceritate de inspiraţie şi printr'o atmosferă de admirabilă armonie ([20]).

Dar se constată în această culegere de versuri şi un simţ deosebit de organizare simetrică a întregului material, în vederea supunerii instinctive la aceeaş lege comună, care poate reaminti procedeul lui Dante, atunci când acesta a dat formă definitivă unor opere ca Vita Nuova şi Il Convivio. Pe acestea ne place a le indica aici drept opere precursoare, ascultând la rându-le, atunci când au fost „organizate" din material cronologic disparat, de aceeaş nevoe de sistematizare, conform unor anumite linii de desfăşurare mai dinainte prevăzute, în jocul lor de armonie constructivă. Asemenea opere precursoare pot constitui, dacă nu momente cu valoare de absolută întâietate, în orice caz coincidenţele foarte sugestive ale aceluiaş procedeu. Căci dela Dante la Boiardo şi mai departe, diferitele „compoziţii" lirice nu au fost prezentate de autorii lor în chip amorf şi la întâmplare; ci organizat, potrivit unui plan de prezentare organică, unitară, care le distinge în restul producţiei lirice.

Acelaş fusese de altfel cazul lui Petrarca şi al Canzonier-ului său.

Indemnul va fi venit iniţial dela Provensali; dar Italienii l-au generalizat şi l-au impus cu cel mai durabil succes. Căci iată, după aproape două secole de aplicare constantă a procedeului, cazul lui Boiardo, autor al unei admirabile culegeri de versuri (calificativul se referă la calitatea poeziilor în sine). Versurile acestui poet al Curţii din Ferrara sunt orânduite, într'adevăr, în trei „cărţi", fiecare conţinând câte cincizeci de sonete şi câte zece compoziţii în metru variat, dar alternând cu sonetele conform unor anumite „simetrii". Iar versurile în sine, mergând dela formă la armonia interioară, dovedesc un conţinut bine precizat şi o expresie formală adecuată, revelatoare pentru „o minte dor-

nică de construcţii regulate şi bine echilibrate", precum a fost aceea a lui Boiardo, autor şi al poemei cavalereşti Orlando Innamorato, în care i s'a înfăţişat, aproape drept celui dintâi, problema organizării, pe bază de artă conştientă, a complexei „materii epice" medievale. Deoarece faţă de opera „cântăreţilor" epici anonimi ai secolelor anterioare şi chiar faţă de Pulci, primul Italian care, la începutul Renaşterii, a încercat aceeaş trecere a „materiei epice" pseudo-populare în rândul operelor de „artă cultă", Boiardo, „cu o severă conştiinţă de artist, lucrează potrivit unui plan mai dinainte stabilit, pe care-l colorează apoi cu o studiată continuitate şi cu un savant echilibru al părţilor" ([21]).

Să nu pară însă cu totul izolat exemplul oferit de opera acestor mari poeţi. Căci multe altele pot fi momentele Liricei italiene din Quattrocento şi foarte variate formele sub care se manifestă, generalizată, aceeaş tendinţă, consfinţită drept normă. Se notează astfel, ca un alt exemplu din atâtea şi cu totul întâmplător faţă de primul ([22]), că în producţia — atât de celebră şi mult imitată de contemporani — a unui poet ca Serafino Aquilano, abundă sonetele şi „gli strambotti". Printre acestea se găsesc unele în care toate versurile încep cu acelaş cuvânt şi acelaş cuvânt revine în toate versurile, la un anumit loc fix.

O asemenea materializare a simţului de armonie interioară (o practicase, după cum s'a văzut, însuş Petrarca) nu putea să ducă decât la mecanizarea procedeelor tehnice, corespunzătoare cu decadenţa adevăratei arte clasice. Nu vom urmări deci fenomenul în toate consecinţele lui, întrucât intenţia ne este a-i verifica prezenţa în celelalte aspecte ale vieţii italiene din secolul XV, atunci când s'a manifestat autentic şi nedeformat.

Vom deplasa deci investigaţia spre Şcoala umanistă, în sensul cel mai pedagogic şi didactic al cuvântului, şi vom constata că aceasta, prin maeştri ca Barzizza, sau ca însuş Guarino Guarini, a luat asupra-şi răspunderea dezvoltării simţului de „compoziţie", în sens literar, sub auspiciile unor modele ca Cicero sau Quintilian.

Aşa se va dezvolta, prin Şcoala umanistă, cea atât de universal renumită şi urmată, acelaş simţ, în toate direcţiile; ea va deveni normă valabilă pentru întreaga intelectualitate a Renaşterii.

Şcoala Renaşterii a fost aceea care a luat asupră-şi înfăptuirea celui mai radical program al lumii noi: emanciparea individualităţii umane şi apoi, înlăuntrul ei, armonizarea sufletească; armonizarea individualităţii astfel realizată cu lumea din afară şi, în sfârşit, dacă ar fi fost cu putinţă, armonizarea realităţilor pământeşti cu cele divine. „Prin darurile şi pasiunile sale — constată Burckhardt ([23]) — Italianul Renaşterii a devenit cel mai de seamă reprezentant al tuturor înălţimilor şi al tuturor abiselor vremii sale. Alături de cea mai profundă conrupţie, s'a dezvoltat cea mai nobilă armonie a personalităţii şi o artă glorioasă, care a exaltat viaţa individuală până la o culme pe care n'au putut sau n'au voit să ajungă nici Antichitatea, nici Evul Mediu".

Printr'o reîntoarcere la Aristotel, clasicul Pontano (deşi poet, el n'a înţeles să se abată dela regula preocupărilor filozofice şi morale, generală pe timpul său) a preconizat asigurarea fericirii umane, prin fixarea individului, cât mai statornică, pe linia unei drepte „mediocritas", între firea sa şi mediul ce-l înconjoară, în ce priveşte gândul şi faptele pe care le-ar săvârşi în viaţă ([24]).

„Virtutea", pentru un spirit ca Pontano, era deci un „quid medium", între două extreme.

Văd în această echilibrare a valorilor morale „între cele două extreme", o fixare în aceeaş poziţie faţă de problema simetriei, pe care o constatăm astfel identică, atât în lumea valorilor plastice sau materiale, cât şi în a celor morale.

In tratatul său Despre Voluptate, Lorenzo Valla prezenta, sub forma unui dialog, cele trei „doctrine", sau, mai bine zis, cele trei feluri de-a concepe fericirea: Stoicismul, Epicureismul şi calea de mijloc.

Fiecare punct de vedere este susţinut de un alt interlocutor contemporan, (Leonardo Bruni — Stoicismul; Panormita — Epicureismul; Niccolò Niccoli — calea de mijloc); iar în tendinţa de împăcare a celor două extreme, se identifică iarăş aceeaş nevoe de echilibrare armonizatoare a tuturor valorilor morale.

Chiar originalitatea operei lui Valla, după P. Arcari, ar sta tocmai în această tendinţă.

Nu avem, aşa dar, a-face cu un aspect periferic şi întâmplător.

Se notează apoi că, după cele susţinute în acest dialog de Panormita, de fapt tot Valla este, „atât plăcerea, cât şi

„onestitatea" apar drept indispensabile vieţii, nici nu există opoziţie între plăcerile corpului şi cele ale spiritului. In armonia lor stă de fapt cel mai mare bine al omului şi al vieţii lui".

Din lumea postulatelor se va trece curând la aceea a realizărilor şi în acest din urmă domeniu al valorilor morale. Se va ajunge astfel la cunoscutele „exemplare" umane, din nou modelate în tiparele Renaşterii, care, fiind opera unor exponenţi sau artişti ai aceleiaş ideologii, nu vor desconsidera simţul şi legea armoniei.

Intruchipare „exemplară" a unui asemenea om, format la convingerea necesităţii de realizare printr'o armonie cât mai desăvârşită între gest şi suflet, între pornire şi cuget, poate să apară Girolamo Savonarola, teribilul reformator al Florenţei. Căci marea-i conştiinţă morală „a contopit într'o perfectă armonie interioritatea-i profundă, cu existenţa lui exterioară" ([25]).

De altfel, acelaş Savonarola ţinuse odată să facă următoarea declaraţie, cu privire la valoarea morală pe care o putea avea armonia realizată artistic sau muzical, pentru desăvârşirea etică a sufletului: „...Deoarece sufletul nostru se delectează nespus de mult cu cântările şi armoniile, cei antici au găsit măsura versului, pentru ca prin asemenea mijloace, oamenii să fie mai uşor îndemnaţi spre virtute" ([26]).

Aşa fiind, chiar şi în cele mai intime aspecte ale vieţii din noua vreme a Renaşterii, se va putea recunoaşte, treptat-treptat, tendinţa de armonizare a tuturor forţelor sufleteşti. Iată, astfel, cerinţele unui doctrinar al vieţii de familie, precum a fost, dela început, Francesco Patrizi. In calitatea-i de adept al lui Quintilian, Patrizi a preconizat, printre cele mai semnificative precepte, moderaţia şi armonia, drept fundamentul necesar al unei bune înjghebări a vieţii familiare.

Impresionează desigur cu atâta mai mult regăsirea acestui ideal printre postulatele unei pedagogii a bunului simţ, ca aceea a lui Patrizi, cu cât în felul acesta se verifică universalizarea, prin toate pretenţiile şi convingerile, a nevoii de armonie. Căci un asemenea precept era întru totul conform cu idealul umanismului desăvârşit ([27]).

După mărturia lui Cristoforo Landino, (dată în introducerea la Disputationes Camaldulenses), Lorenzo Magnificul nu era de părere ca omul, în năzuinţa-i către

perfecţie, să cultive în primul rând intelectul, stând cât mai sus faţă de preocupările „de rând"; deoarece genialul exponent al Renaşterii florentine, preconiza acelaş acord armonios între viaţa activă şi cea contemplativă ([28]).

„Sufletul" şi „realitatea" îi apăreau unui spirit înalt ca Fr. Guicciardini, nu ca doi termeni în contrast, ci trăind într'un „senin echilibru" ([29]).

„Frumuseţea corpului — spunea odată Marsilio Ficino — nu constă în umbra materială, ci în lumină şi formă; nu în masa întunecată a corpului, ci într'o proporţie lucidă; nu în trândava greutate a cărnii acesteia, ci în număr şi în măsură".

Indrumarea spiritualistă a Renaşterii, departe de a contrazice constatările de până acum, le confirmă deci; nu numai, dar le şi dă întărirea cea mai semnificativă, prin valoarea pe care o avea Filozofia faţă de celelalte manifestări.

Academia Platoniciană dela Florenţa s'a distins şi ea prin concepţiile curente despre un univers construit în mod gradat, armonios, simetric, simfonic, succesiv, împresurat într'o atmosferă de idealism transcendental, al cărui centru era ocupat de sufletul omenesc, ocârmuit de legile iubirii cosmice şi a cărei supremă aspiraţie rămânea Divinitatea ([30]).

Din acest punct de vedere se poate stabili cu destulă uşurinţă identitatea programului spiritual al acestei Academii filozofice, cu programul pe care Dante, de exemplu, în afară bine înţeles de Platon, şi l-a însuşit cu cel puţin un secol mai de vreme, dar în care, atât idealismul, cât şi acel deosebit simţ al armoniei şi al perfectei simetrii, constituiau cele mai nobile năzuinţi şi cele mai impresionante realizări.

Datorită aceleiaş instinctive şi conştiente ascultări faţă de legea armoniei, atât Marsilio Ficino, cât şi prietenul său Pico della Mirandola, au căutat, ajutaţi de auspiciile unor protectori înţelegători ca bătrânul Cosimo, sau ca tânărul Lorenzo, să-l împace pe Aristotel al Evului Mediu cu Platon al lor, oamenii cei noi. Dar în afară de această tendinţă de reconciliere a două sisteme de gândire, din aceeaş convingere a pornit şi tendinţa de armonizare a diferitelor îndeletniciri speculative, sau a diferitelor profesiuni de credinţă. Astfel, potrivit părerilor lui Pico della Mirandola, cele mai disparate convingeri filozofice, ca şi cele mai felurite atitudini spirituale, se puteau împăca printr'un acord perfect, chiar atunci când era vorba de provenienţe cu totul

disparate, ca Magia, Aritmetica, Platon, Creştinismul, Kabala sau Evangheliile ([31]).

Deoarece în Renaştere care, din punct de vedere spiritualist, trebue înţeleasă tot mai mult drept „un nou echilibru ce se stabileşte între credinţa în sine şi credinţa în Dumnezeu“ ([32]), atitudinea gânditorului german, (dar umanist italian, ca formaţie), Paracelsus, trebue, desigur, să conteze.

El l-a îndumnezeit pe Om şi a pus în slujba Magiei Ştiinţele Pozitive (pe care de fapt le-a creat), ajungând la constatarea că microcosmul uman este perfect, ca şi macrocosmul universal.

Apoi: nu aştrii acestui macrocosm exercită marea influenţă asupra Destinului omenesc, ci aştrii care stau închişi în însăş fiinţa Omului, alcătuind „corpul lui spiritual“.

Această poziţie a lui Paracelsus se dovedeşte a fi opusă întregei Astrologii vechi şi a vremurilor sale.

„Cerul lăuntric — spune el — cu planetele sale, acelea acţionează asupra Destinului. Cerul din afară îl dovedeşte şi îl vesteşte pe cel lăuntric“. Sau: „Constelaţia lăuntrică a Omului este în continuă relaţie cu cea din afară; între ele există un constant raport de schimb, chiar o luptă pentru preponderanţă. De aici două feluri de oameni: cei bestiali, determinaţi din afară, şi cei raţionali, de stelele lăuntrice, care „trăesc inspiraţi de spiritul firmamentului lor lăuntric“ şi domină cerul.

Aşa a pus Paracelsus bazele unei noi discipline: Astrosofia ([33]).

Iar noi distingem în această luptă, indicată de el, între cele două „firmamente“, verificarea aceleiaş legi a mult aşteptatei armonizări lăuntrice.

Dar legea, susţinută de principiul paracelsian, poate avea pentru noi aplicaţii mult mai generale şi în lumea valorilor de Artă.

Simţul armoniilor simetrice ne apare înăscut şi natural Omului în aşa măsură, încât el simte de-o-potrivă, cu braţele întinse, în ce fel trebue să se compenseze cât ţine în dreapta cu cât ţine în stânga, spre a nu resimţi dezechilibrarea care dezarticulează şi oboseşte inegal braţul.

De aici, naturala reprezentare a Crucii, prin Crucificare şi Crucifix.

De aici tripticul în Arta gotică.

De aici faţadele bisericilor romanice, cu cele trei navate.

De aici trilogia.

De aici Divina Comedie şi toate celelalte trinităţi.

Căci în însăş Sfânta Treime se află la urma urmelor justificarea mistică a unei asemenea legi, de universală statică şi de omenească echilibrare.

Prin convingerile amintitului Paracelsus, o atare mistică supunere faţă de obsedanta Trinitate, se va perpetua şi în lumea valorilor „ştiinţifice“ ale experimentalilor.

Intr'adevăr, compunând şi descompunând în retortele sale de alchimist cele mai variate corpuri din Natură, Paracelsus va ajunge la constatarea că „orice lucru, însufleţit sau neînsufleţit, este alcătuit din trei substanţe, care nu se mai pot separa“. „Cele trei — spunea el — trebue să stea, unul ca celelalte, fiecare exercitând funcţia care-i este proprie, dar alcătuind laolaltă lumea lucrurilor“. Aceste „trei substanţe pure“, din care este clădit Universul, erau: Mercurius (adică „Spiritul“); Sulfur (adică „Sufletul“) şi Sal („Corpul“).

In felul acesta s'a putut ajunge desigur la rezultatele spirituale pe care Papini le-a definit, nu de mult, prin formula: „Renaşterea este armonie, reunire, conciliaţiune, unitate. Dionisos pus în slujba lui Isus; Roma cezariană pregătire pentru Roma Sfântului Petru; Edenul realizat prin mijlocirea Parnasului“ ([34]).

Marea întreprindere a gânditorului florentin Marsilio Ficino, acela care şi-a asumat întreaga răspundere a gândirii noi în centrul Academiei neo-platonice dela Florenţa, a fost restabilirea echilibrului între simţ şi intelect, echilibru pe care-l stricaseră cu multe secole în urmă scolasticii, averroiştii, sau alexandriniştii lui Aristotel.

La această întreprindere epocală, Ficino şi l-a asociat pe Platon ([35]).

Aşa dar: acelaş simţ al armoniei şi în filozofia Renaşterii, care tindea la restabilirea unui echilibru.

Dante poate fi reamintit aici, pe linia plasticului, dar şi pe a spiritualităţii creştine, mai ales atunci când se adaogă următoarele amănunte despre sistemul lui Ficino, aşa cum poate fi el reconstituit pe baza operei sale capitale, adică Theologia platonica seu de immortalitate animorum: la fel cu toţi neo-platonicienii şi cu Gemisto Pleton (gânditorul grec, contemporan lui Ficino), acesta „pune la baza filozofiei sale existenţa unei scări a fiinţelor şi o urcă apoi treptat-treptat, printr'o serie de abstracţii, pe culmea cărora se află Dumnezeu“. In Dumnezeu „se strâng

ideile tuturor speciilor, se unifică multiplul, se conciliază contrariile". Sau, mai departe, vorbind despre concepţia iubirii: „Considerată în universalitatea ei, iubirea este dorinţă de frumuseţe; iar aceasta, la rându-i, este un quid incorporal, care rezultă „din corespondenţa a mai multe lucruri", în suflete, în materie, sau în sunete. Iubirea este „nodul perpetuu şi legătura luminii în părţile sale, neclintită susţinere şi statornic fundament al universalei înjghebări". Prin ea Dumnezeu, iubire infinită de-o infinită frumuseţe, răspândeşte imaginea acestei frumuseţi în universul inteligent şi în universul sensibil".

Aşa dar: unul din caracterele cele mai evidente ale Renaşterii — pentru Giovanni Papini, dar şi pentru concluziile acestui studiu al nostru ([36]) — este tendinţa ei pentru „totalitate şi pentru sinteză". „Prin Ficino ea a vrut să înfrăţească iar Creştinismul cu Platonismul; prin Cardinalul Bessarione să împace Orientul cu Occidentul; prin Vittorino da Feltre a căutat ca, în orice caz, Cultura corpului să însoţească Educaţia spiritului, studiul Clasicilor, meditaţiile şi ceremoniile creştine; în Pictură a reunit Omul cu Natura; în Sculptură a ştiut să întrunească perfecţia plastică a Grecilor cu pathosul creştin şi a reuşit să împace, în viaţă, măcar în unele suflete, ceeace era sănătos şi viril în Păgânism, cu suverana caritate a Creştinului".

In această tendinţă ne place a vedea aceeaş corespondenţă cu legea unificatoare a totalei armonizări, din a cărei identificare am făcut însuş scopul acestui capitol al cărţii noastre.

In unanimă şi convinsă ascultare faţă de o lege atât de larg cuprinzătoare ca aceea a armoniei, a aflat Renaşterea cel mai fericit corectiv pentru un grav exces, care-i punea, dela început, în primejdie realizarea: excesul contrastelor.

Repetând colectiv şi dintr'odată tinereţea omenirii, această Renaştere ar fi putut provoca cea mai anarhică descătuşare a latenţelor din om.

In parte, a şi provocat-o.

De aceea Renaşterea oferă atâtea contraste, aparent cu neputinţă de conciliat.

Ele au asigurat însă o nouă expansiune de vitalitate pe pământ, dând naştere în sufletul omului la acel joc de forţe antagoniste, care au determinat o nemaiîntâlnită exuberanţă vitală.

Volitiv şi afectiv, această tinereţe nouă i-a redat vieţii puterea şi entuziasmul de cuprindere a noi orizonturi.

In curând, spaţiul geografic şi mai apoi cel cosmic, vor fi cuceriri asigurate definitiv pentru Om.

Intelectual, aceeaş Renaştere a dat însă dovadă de-o maturitate, care i-a asigurat o nouă cucerire: spiritul critic şi, drept urmare, cel ştiinţific, în locul primitivului empirism.

Peste tot ce ar fi putut rămâne în dezacord între forţele din lăuntrul său şi peste toate contrastele vieţii materiale, care-l solicitau în tot felul pe acest Om încă dezorientat, el a avut fericirea să recunoască din timp supremaţia unei singure norme, a cărei valabilitate s'o presimtă instinctiv, dar s'o şi confirme prin autoritatea şi exemplul nediscutat al celor care-au consfinţit-o, drept normă clasică, în Antichitate.

BIBLIOGRAFIE

1. In studiul său **Vitruvio e Brunelleschi,** publicat în revista **La Rinascita,** Firenze, 1939, II, nr. 7, p. 348.
2. Volumul **Toscana,** în Colecţia **Attraverso l'Italia,** publicată de Touring Club Italiano, Milano, 1934, Parte I, p. 79.
3. In recenzia lui Mario Praz (din revista **Pan,** Firenze, 1934, I, p. 306), la Adrian Stokes, **Stones of Rimini,** Londra, 1934.
4. Citatul în G. A. Pacchioni, **Mantova,** în Colecţia **Italia Artistica,** Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, [1930], p. 139.
5. A. Cantoni, **L. B. Alberti,** în colecţia **I Grandi Artisti,** Milano, Bietti, [1934], p. 17.
6. Afirmaţia este a lui Piero Bargellini, în lucrarea **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 69.
7. Observaţiile sunt tot ale lui P. Bargellini, în **op. cit.,** p. 72.
8. Descrierea este a lui Vittorio Rossi, în cunoscuta lucrare **Il Quattrocento,** Milano, Vallardi, ed. II, 1933, p. 261.
9. In comunicarea academică despre **Iacopo della Quercia,** Roma, R. Accademia d'Italia, 1938—XVII, p. 7.
10. Publicat în revista **La Rinascita,** Firenze, 1938, I, nr. 4, p. 10.
11. **Ibid.,** p. 7.
12. Constatarea este a lui Philippe Monnier, în **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. II, p. 409.
13. J. Mesnil, folosit de P. Bargellini, în **op. cit.,** p. 202.
14. Şi o face Piero Misciatelli, în **Savonarola,** Milano, Alpes, [1928], p. 157.
15. In studiul său **Interpretazione di Antonello,** publicat în revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, pp. 488 urm.
16. Doda Ballardini Napolitani, **L'opera di Francesco Xanto Avelli,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, dicembre 1940, nr. 16, p. 915.
17. In **La Rinascita,** Firenze, 1938, I, nr. 3, pp. 102—110.
18. M. d. P., **La nuova sede del Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento e la donazione Contini-Bonacossi,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, p. 587.
19. Agostino Barolo, **Dalla Selva Calidonia al Regno della Luna,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, p. 528.
20. V. Rossi, **op. cit.,** p. 444.
21. Observaţia este a lui V. Rossi, în **op. cit.,** p. 454.

22. Şi o face V. Rossi, în **op. cit.,** p. 546.
23. Iacopo Burckhardt, **La civiltà del Rinascimento in Italia,** trad. italiana di D. Valbusa, III ed. per cura di S. Zeippel, Firenze, Sansoni, 1921, vol. II, p. 224.
24. V. Rossi, **op. cit.,** p. 486.
25. Părerea este a lui V. Rossi, **op. cit.,** p. 394.
26. Citatul din Savonarola, în P. Misciatelli, **op. cit.,** p. 47.
27. Francesco Sarri, **Il pensiero pedagogico ed economico del senese Francesco Patrizi,** în **La Rinascita,** Firenze, 1938, I, nr. 1—2, p. 109.
28. Mărturia este invocată de F. G. Fiori, în **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], p. 53.
29. Luigi Malagoli, **La personalità del Guicciardini nei „Ricordi",** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, aprile 1939, nr. 6, p. 225.
30. Philippe Monnier, **op. cit.,** vol. II, p. 130.
31. **Ibid.,** vol. II, p. 10.
32. Cuvintele sunt ale lui G. Calò, în **Convivium,** Bologna, XI, maggio-giugno 1939, nr. 3, pp. 245—246.
33. Toate citatele şi datele, se găsesc în studiul: Elisabetta C. Salzer, **Theophrastus Bombast Von Hohenheim, detto il Paracelso,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, ottobre 1940, nr. 15, pp. 650, 675.
34. Această definiţie a lui Giovanni Papini se găseşte în **Pensieri sul Rinascimento,** din revista **Il Frontespizio,** Firenze, 1938—XVI, nr. 5, p. 282.
35. V. Rossi, **op. cit.,** p. 324.
36. G. Papini, **Pensieri sul Rinascimento,** în revista **Il Frontespizio,** Firenze, X, maggio 1938, nr. 5, p. 278.

CAPITOLUL AL ZECELEA

LIMITELE, MERITELE, ORIGINALITATEA ȘI DEFINIȚIA CURENTĂ A RENAȘTERII

SUMAR. — Problema cronologiei Renașterii, desbătută recent de G. Papini (p. 289); corectivele ce i s'au adus (p. 290); ea a fost de altfel mereu desbătută (p. 291); rezerve ce întâmpină unele exagerări și confuzii (p. 291). Meritele Renașterii în Istoria Civilizațiilor (p. 292); integrarea Antichității în Cultură (p. 292); conștiința contemporanilor despre asemenea merite (p. 292); Critica modernă și recunoașterea acestor merite: Ph. Monnier (p. 293); Italo Siciliano (p. 295); G. Toffanin (p. 295); G. Bottai (p. 295); G. Bertoni (p. 296). Sinteza acestor merite și încununarea lor (p. 297). Originalitatea Renașterii (p. 297); înlăturarea ca prea simplistă, a formulei imitării Antichității (p. 298); problema cunoașterii Omului (p. 299); întâietatea și supremația Italienilor, la promovarea acestei Cruciade pentru emanciparea individualităților (p. 299); găsirea unei expresii autentice pentru această nouă vitalitate (p. 300); arta compoziției și colaborarea „artei" cu „Știința" (p. 300); descoperirea aplicării Perspectivei (p. 301); ce a realizat Renașterea pentru Istoria lumii, într'un secol și jumătate (p. 302). Definiții ale Renașterii (p. 302): scepticismul lui Ph. Monnier cu privire la posibilitatea găsirii unei definiții (p. 302); progresul acestei definiții (p. 302); vechile formule ale lui Vasari, sau Michelet (p. 303); înțelegerea fenomenului „Păgânism" și „Creștinism" (p. 303); Umanismul (p. 303); rolul Toscanei și al Florenței în procesul de adaptare a noilor forme, la vechile tradiții (p. 303); ecclectismul definițiilor curente (p. 304); înțelegerea lui Italo Siciliano (p. 304) și a lui Giovanni Papini (p. 305); Renașterea înțeleasă ca o nouă atitudine spirituală față de toate marile probleme ale vieții (p. 305); „palingeneza Omului veșnic" și teoria lui K. Burdach (p. 306).

In unul din recentele sale studii asupra Renașterii, Giovanni Papini s'a ocupat cu multă judiciozitate de așa-zisa cronologie a Renașterii (1), spre a lămuri că „problema limitelor și a împărțirilor temporale ale acestei epoci, nu este cumva o problemă istorică, în sensul strict și cu atât mai

puţin spirituală; ci, principial, o problemă mnemotică şi didactică, adică practică".

Voind să stabilească numai anumite termene, în care să fie cuprins vastul domeniu, Papini admite că „unele fenomene sau reflexe" ale Renaşterii, s'au produs mai înainte de aceste termene, sau au continuat să existe, după ele. Este vorba, natural, „de-o convenţie, aşa după cum convenţionale sunt toate perioadele istorice şi toate împărţirile în epoci sau ere; dar o convenţie care ar putea să folosească, dacă ar fi acceptată, pentru o mai clară şi efectivă ordine, în studiile asupra Renaşterii".

De aceea, Papini preferă să fixeze ca termen a d q u e m anul 1304, în care a început Dante Poema şi în care s'a născut Francesco Petrarca; iar termenul, tot simbolic, până când a durat Renaşterea, poate fi determinat de anul 1564, în care a murit Michelangelo, în care s'a inaugurat Barocul şi în care a început reacţia Catolicismului împotriva Reformei luterane (Contra-Reforma).

In felul acesta, Renaşterea propriu-zisă, în afară de epoca antecedentelor mai nesimţite şi a consecinţelor mai pierdute, ar fi durat două secole şi trei decenii.

Propunerea aceasta a lui Papini, a aflat imediat cuvenitele aprobări, printre care se face menţionată aceea a lui A. B. Calosso (2), întrucât, odată cu aprobarea ei de principiu, i se aduc şi unele sugestive întregiri.

Prima dintre acestea se referă la constatarea, tot atât de impresionantă, că în imediata apropiere a datei când şi-a început Dante D i v i n a C o m m e d i a (1305), a fost sfinţită la Padova Capela dell' Arena, în care şi-a realizat Giotto capodopera. Se adaogă apoi precizarea că la acea operă colaborase şi Giovanni Pisano, al cărui nume este tot atât de semnificativ, când urmează a se stabili factorii determinanţi ai începuturilor primei Renaşteri.

Aşa dar: în 1304—5, Giotto fixase noua configuraţie a Picturii moderne, în contrast victorios cu Arta gotică; Dante concepuse şi trecea la realizarea Poemului Omului în lupta tot atât de victorioasă cu propria-i fire şi conştiinţă; iar Giovanni Pisano afirmase, nu mai puţin categoric, noile îndrumări ale Sculpturii.

Cât priveşte limita cealaltă a Renaşterii, dacă se admite propunerea menţinerii anului 1564, adică anul morţii lui Michelangelo, Calosso întregeşte coincidenţa cu observaţia că trei zile mai înainte de-a închide Michelangelo ochii,

adică la 15 Februarie 1564, s'a născut la Pisa Galileo Galilei.

Discuţiile cu privire la oportunitatea lărgirii cadrelor cronologice ale Renaşterii, mergând până la cele două secole propuse de Papini, nu sunt de altfel izolate şi cu totul recente.

Nicola Festa, în cunoscutul său manual asupra Umanismului (3), citează propunerea lui Sandys de a încadra Renaşterea între data de 1321 (anul morţii lui Dante) şi aceea de 1521 (anul morţii Papei Leon X), cu observaţia (care-l apropie de Papini), că în realitate trebue cuprinsă, iar nu exclusă, şi activitatea lui Dante în cadrele acestei cronologii, după cum data de 1521 nu trebue să excludă ca făcând parte din Renaştere, o personalitate ca aceea a lui Pier Vettori, marele elenist din a doua jumătate a secolului XVI, ceeace ar ridica durata maximă iarăş spre termenul lui Papini.

La rândul său, Philippe Monnier, discutând aceeaş problemă a limitelor Renaşterii (iar noi nu invocăm aici decât numele câtorva studioşi, dintre cei mai recenţi, care au desbătut problema) (4), admite că în realitate secolul XV cuprinde, „în afară de datele rigide pe care i le atribuie cronologia, perioada istorică ce decurge dela moartea lui Petrarca, până la naşterea lui Ariosto, sau dela declinul pictorilor din şcoala lui Giotto, la C i n a d e T a i n ă a lui Leonardo".

Italo Siciliano apoi (5), protestând împotriva celor ce au exagerat cu propunerile de lărgirea necontenită a limitelor (şi în primul rând cel vizat este Burdach), mergându-se uneori până la cuprinderea în Renaştere a N o u l u i T e s t a m e n t, recunoaşte că în mod curent, pe cât de simplificat, Renaşterea se poate încadra între Petrarca şi Tasso, renunţându-se la precizarea prea vagă a „Evului Mediu" drept limită de început şi a Contra-Reformei drept cealaltă limită.

Mario Salmi, într'o comunicare pe care o făcea nu de mult la Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento dela Florenţa (6), constatând în prealabil că însuş Giorgio Vasari cobora limitele Renaşterii plastice în Toscana la Nicola Pisano, la Cimabue şi la Giotto, găsea cu cale să întâmpine cu unele rezerve exagerările şi confuziile ce ar putea decurge din asemenea discuţii de cronologie, protestând făţiş contra faptului că „prea adesea s'a vorbit şi se vorbeşte de diverse Renaşteri, în Evul Mediu, pe câtă vreme nu este vorba decât de reluări, cu totul felurite şi de necomparat în

nici un fel cu adevărata Renaştere, sau de forme culturale de un timid Umanism, care apar şi dispar în lumea occidentală şi care se inspiră, cum se întâmplă pentru Literatură, din izvoarele clasice. Aceste curente artistice anterioare au, desigur, un mare interes pentru Istoria Artei şi a Culturii, dar nu pot să uzurpe o denumire care ar da loc la echivocuri. Căci noi considerăm Renaşterea ca o mişcare spirituală de nerepetat, care apare la începutul secolului XV şi pentru care n'am putea primi nici definiţia unor Catolici, de tipul Pastor, Brussole sau Zabughin, care o consideră drept expresia unor idei creştine, în forme antice".

Unul dintre meritele cele mai uşor de recunoscut ale Renaşterii, apare curent a fi acela cu privire la iniţiativa ei de-a repune în circulaţie tezaurul Culturii greco-latine, pe care a salvat-o dela o distrugere lentă şi al cărui proces făcuse în Evul Mediu preocupante progrese.

După ce dezechilibrul între Antichitate şi Creştinism durase prea multe secole, spre dauna Culturii umane, Renaşterea a venit să impună în acelaş timp refacerea unităţii lumii vechi, integrând Cultura greacă cu cea latină (7), spre a repune astfel în circulaţie Civilizaţia anticilor, în întregul ei complex de forme şi de gânduri.

Iar dacă veleităţi de asemenea natură n'au lipsit în secolele anterioare celui al XV-lea italian, meritul Renaşterii rămâne, faţă de ele, acela de a fi avut nu numai intuiţia unui asemenea program spiritual, dar şi conştiinţa nevoii de a-l practica şi de a-l dezvolta în tot felul.

De altfel foarte instructiv este pentru noi să constatăm că până chiar şi contemporanii Renaşterii au fost conştienţi de aceste merite ale epocii lor. In acest sens se pot evoca, într'adevăr, unele mărturii foarte concludente (8).

Umanistul florentin Matteo Palmieri spunea astfel: „...Cel ce are spirit, să-i fie recunoscător lui Dumnezeu că s'a născut pe aceste vremuri, care înfloresc de cele mai excelente genii, cum n'au mai fost de o mie de ani".

Iar Giovanni Rucellai: „...Trebue să-i mulţumesc lui Dumnezeu, care m'a făcut în timpul de faţă, timp pe care cei ce-şi dau seama pot să-l considere ca cel mai important din câte-a cunoscut cetatea noastră", adică Florenţa.

Alamanno Rinuccini, asemeni: „...Imi place să mă mândresc că m'am născut în acest secol, care a produs în toate Artele şi în toate disciplinele nenumăraţi oameni atât de

perfecţi şi pe care vreau să-i compar cu cei din Antichitate".

Sau, înfine, însuş gânditorul Marsilio Ficino: „...Acesta este un secol de aur, căci a repus în lumină disciplinele liberale aproape stinse, Gramatica, Poezia, Elocvenţa, Pictura, Arhitectura, Sculptura, Muzica sau Arta cântării pe străvechea liră a lui Orfeu; şi toate acestea, la Florenţa".

Când este apoi să se facă apel la Critica modernă asupra Renaşterii, greutatea stă numai în a selecţiona, din acumularea de elogii şi de recunoaşteri, pe cele mai substanţiale.

„Nu trebue să se uite — atrage astfel atenţia Ph. Monnier (9) — că Umaniştii italieni au reconstituit Antichitatea, au purificat-o şi au impus-o lumii moderne şi că această lume avea să fie profund modificată printr'o asemenea disciplină.

„Dela aceşti Umanişti şi datorită numai lor, ceeace s'a reprodus timp de secole, nu se va mai reproduce exact. Alte principii, deduse din scrierile Antichităţii, au intrat în circulaţia ideilor şi au îmbogăţit patrimoniul uman cu un nou fond de teorii şi de exemple, pe care nimic nu le va mai putea distruge şi de care Istoria viitorului nu va mai putea să facă abstracţie. Mai presus de ei şi dincolo de afirmaţiile lor, Antichitatea pătrunde viaţa, căreia îi reformează moravurile şi îi răstoarnă sistemele".

Marii elenişti ai secolului XVI, Erasm şi Budé între cei dintâi, nu au fost desigur Italieni; iar Scaliger, care era din Padova, şi-a exercitat acţiunea în afară de Italia.

Cu toate acestea, un fapt rămâne sigur: aceşti eruditi nu s'ar fi putut manifesta fără secolul XV de Cultură italiană, care „le-a dat cărţile şi le-a oferit maeştrii" (10). Căci eleniştii italieni, cu un secol mai devreme de secolul lui Budé, au descoperit şi au salvat marea Cultură grecească, pe care ei au reintegrat-o în formele cele mai autentice şi au răspândit-o apoi în lume, prin tipar. Totodată, ei l-au opus pe Platon lui Aristotel, deschizând, astfel pentru întreaga lume, o nouă şcoală.

Iar dacă s'ar gândi cineva la mijloacele de lucru pe care au fost nevoiţi să şi le creieze în prealabil Umaniştii din Quattrocento în această direcţie, în lipsa totală de texte (pentru care grija lor mergea dela descoperirea, la emendarea şi la tipărirea acestora), de dicţionare şi de traduceri (să nu se uite că pe vremea lui Petrarca nu se poseda decât cel mult versiunea lui Leontius Pilat din Homer şi o exegeză

ca aceea a Scolasticei din Aristotel), „vom fi recunoscători, fără îndoială, sforţărilor susţinute ale acestor primi elenişti italieni, care, prin răbdarea lor, au dat omenirii,dacă nu o noţiune desăvârşită, cel puţin o primă noţiune despre Cultura elină“ (11).

Când este vorba apoi de meritul punerii în valoare, prin vulgarizare, a marilor opere ale Antichităţii, pe care Evul anterior nici nu le-a bănuit existente, nici nu s'a ostenit să le ridice din uitare, ajunge să se amintească de cazul unui „tipograf-umanist“ ca Aldo Manuzio: prin el Aristotel a văzut lumina zilei în 1495; Hesiod un an mai târziu; Neo-Platonicienii în 1497; Aristofan în anul următor; Epistolografii greci în 1499; Tuchidide, Sofocle şi Herodot în 1502; Xenofon în 1503; Euripide şi Demostene în 1504; Plutarc în 1509; Platon în 1513, sau Pindar un an mai târziu.

Aşa încât, „dacă moartea nu l-ar fi oprit în 1515, Aldo Manuzio ar fi tipărit tot ceeace poseda nu numai în greceşte, dar şi în latineşte, în ebraică şi în caldeiană“.

In felul acesta, se poate afirma că „Italia a oferit lumii înţelepciunea gândirii greceşti şi, nemulţumindu-se a-i da numai materia, i-a furnizat şi instrumentele, ca s'o pătrundă“ (12).

Pentru caracterul de universalitate, pe care şi l-a însuşit dela începuturile ei Renaşterea, este necesar să se precizeze apoi că Florenţa a bine-meritat din plin denumirea de „nouă Atenă“ a lumii, în deosebi prin străduinţele ce s'au depus în această direcţie.

Din Florenţa s'a răspândit, într'adevăr, în întreaga Europă cultă elenismul, atât prin opera Umaniştilor săi, cât şi prin felul cum aceştia au ştiut să atragă acolo pe cei mai de seamă eruditi greci.

De aceea germanul Reuchelin s'a dus la Florenţa, spre a se perfecţiona la şcoala lui Arghiropolos, iar Grocin a ajuns profesor de Literatură greacă la Oxford, după ce a frecventat doi ani lecţiile lui Calcondylas şi ale lui Poliziano, tot la Florenţa; iar Thomas Linacer, unul din fruntaşii Umanismului englez, se identificase în aşa măsură cu mediul cărturăresc al Florenţei, încât a trăit în prietenească intimitate a fiilor lui Lorenzo (13).

Dar pe lângă aceste cuceriri de Cultură, posibile numai prin fapta Renaşterii din secolul XV italian, iată marile cuceriri în domeniul spiritului şi chiar al spaţiului material.

Căci florentinul Amerigo Vespucci va impune într'acestea numele său, celei de-a patra părţi a lumii, aşa după cum

Leonardo da Vinci, Cristofor Columb, Copernic şi Galileu, vor tot lărgi, până în marginele celui cosmic, orizontul investigaţiilor şi cuceririlor omeneşti.

„Epocă de Cultură; cult al Ştiinţei şi al Retoricei; izvor de excese; dar şi obârşia primă a tuturor eliberărilor, a tuturor cuceririlor, a infinitelor creaţii“, îi apare deci Renaşterea unui interpret al său ca Italo Siciliano (14).

Iar Toffanin, care şi-a asigurat în Critica actuală italiană aproape cea mai nediscutată autoritate în materie, întregeşte astfel aceeaş constatare (15): „Această nouă şi modernă concepţie despre Civilizaţie, care se rezumă în cuvântul „progres“, vine din acea parte a Renaşterii, în care s'a înrădăcinat nu studiul Omului („Sapientia“), ci studiul Naturii („Scientia“). Numai din cutezătoare intuiţii şi experienţe ale acesteia, i-a venit Omului eliberarea de vechile superstiţii, precum şi o nouă concepţie despre sine şi despre propriul său Destin“.

Giuseppe Bottai, în calitatea sa de conducător şi de reorganizator al Invăţământului italian modern, apreciind cu multă socotinţă că acest Invăţământ nu se poate organiza în afară de ceeace a fost tradiţia umanistă, atâtea secole, în Şcoala omenirii de pretutindeni, a găsit prilejul să lămurească şi acest aspect al Culturii rinascimentale, scoţând în evidenţă alte merite ce i se pot atribui (16).

Umanismul îi apare lui Bottai drept unul din acele privilegiate cuvinte, cu o semnificaţie atât de vastă şi cu o margine atât de largă, încât el atinge ideologii judecate în contrast. Ca un râu bogat în afluenţi, ce coboară din cele mai îndepărtate izvoare, Umanismul îşi tot lărgeşte cursul prin curente de gândire, care-şi află confluenţa în el, din cele mai depărtate puncte. „Ce este, într'adevăr, acea febră intelectuală, care deschide una dintre formele cele mai strălucite ale spiritului european, dacă nu reîntoarcerea la o Cultură comună, care să constitue baza unei noi concepţii unitare a Europei?“. Astfel a creiat Umanismul acel „nou miracol de unitate“, datorită căreia Italia a asigurat timp de două secole cel puţin, Arta, gândirea şi Literatura pentru întreaga lume, „aşa cum nu se mai văzuse după gloria Atenei, îmbogăţind incalculabil viaţa intelectuală a Europei“.

Scopul şi ambiţia acestui Umanism au fost şi au rămas aceleaşi, ele urmărind constant ca „mintea omului să fie creatoare de valori“, iar drept atare, să poată fi „măsura

Universului, interpreta Divinului care este în noi, matriţa Formelor, făuritoarea de destine, Providenţă a sa însăş". Aşa încât, adevăratul şi integralul Umanism, recunoaşte Bottai, nu poate fi în slujba cuvintelor pentru cuvinte, a formulelor pentru formule, precum nici a simbolurilor, a Literelor, sau chiar a Ştiinţei şi a tehnicei. Deoarece, în realitate el se serveşte de acestea, „ca de nişte forţe conspiratoare, aliate, pentru ca omul să se folosească de lume ca un Rege al lumii şi de oameni ca un prieten al Omului, pentru ca să poată cultiva idei vaste, pasiuni viguroase ori delicate, să încerce subtila experienţă a sensibilităţii sale, ca să poată ridica ochii strălucitori spre spectacolele oferite de inteligenţă şi să poată tinde, cu fruntea plină de viziuni senine şi de obscură poezie, spre cele mai inaccesibile culmi ale eroismului moral".

Acest fel de-a interpreta vitalitatea Umanismului, în raport de permanenţele morale pe care le înglobează şi în afară de ceeace poate părea formal şi exterior în manifestările sale, se poate reconcilia cu părerile exprimate de unul din cei mai aplicaţi studioşi ai Italiei actuale la problemele Culturii rinascimentale şi încă dela începuturile strălucitei sale cariere de filolog şi el însuş Umanist, adică de Giulio Bertoni (17).

După părerea acestuia, există o Renaştere literară şi artistică, „dar există şi o Renaştere filozofică şi morală, care întemeiază realitatea pe simţ şi pe raţiune, care caută cu înfrigurare Adevărul şi trăieşte cu pasiune în conştiinţa Tragediei gândului. Această Filozofie a hrănit gândirea modernă europeană. Nu numai că fără Umanism, luat în sensul pregnant pe care-l cunoaştem, principiul valorii Omului făuritor al Destinului său nu ar fi căpătat în lumea modernă dezvoltarea pe care a căpătat-o şi care a dus mai târziu la concepţia de libertate; dar, fără Umanism, nu s'ar explica Filozofia naturalistică a secolului XVI, care culminează cu Telesio, cu Giordano Bruno şi cu Tommaso Campanella; acea Filozofie care aprofundează concepţia despre interioritatea Naturii şi pune bazele realului pe simţ şi pe raţiune. I se mai datorează Umanismului reflexia asupra concepţiei de Naţionalitate, deoarece el a teoretizat unele intenţii ale Renaşterii şi a scos din ele tot atâtea doctrine. Fără Umanism şi fără Ficino, care afirmase paritatea de valoare a tuturor celor mai de seamă Religii, nu ne-am putea explica curentele deistice, care pot la rândul lor să ne lămurească

asupra Iluminismului. Iar atunci când Campanella, într'un moment fericit, va spune: „Sensum non passionem, sed perceptionem passionis esse", ne convingem că s'a enunţat unul din canoanele fundamentale ale gândirii moderne".

Progresele spirituale realizate în decursul Renaşterii, fie şi limitată numai la secolul ei central, sunt deci evidente şi ele se pot fixa, schematic, în următoarea enumerare (18): emanciparea Culturii de sub apăsătoarea tiranie a Bisericii; integrarea Culturii cu reala cunoaştere a Antichităţii; înlăturarea formalismului scolastic; recunoaşterea valorii lui Platon, alături de aceea a lui Aristotel; acordarea dreptului de Limbă literară celei italiene, înlăturându-se astfel excesele prejudecăţii latiniste.

Pe de altă parte, metoda critică a Umanismului, a pus bazele principiului liberului examen, în vreme ce s'a proclamat universal binefacerile metodei experimentale.

S'a răspândit apoi arta tiparului, iar Cristofor Columb a descoperit America.

Ştiinţele pure şi-au numărat atunci înaintaşii.

„Iar dacă ne gândim că Italia singură, lăsată pe seama propriilor sale forţe, fără nici o influenţă străină şi fără colaborări din afară, a făcut acest pas hotărîtor, se înţelege de câtă lumină a strălucit ea. Italia se înalţă, în mijlocul unei Europe încă barbară, ca un far. Ea este iniţiatoarea intelectuală prin excelenţă, patria spiritului şi a frumosului, drumul viitorului şi al progresului.

„Secolul XV italian, care i-a redat omenirii încrederea în forţa şi în raţiunea sa, care-a produs exemplarele de umanitate cele mai complecte, cele mai armonioase şi cele mai universale din câte au fost pe lume; care l-a văzut strălucind pe un L. B. Alberti, dominând pe un Lorenzo dei Medici; murind pe un Pico della Mirandola şi născându-se pe un Leonardo da Vinci, a arătat tot ce putea Omul. Aceasta i-a fost gloria. Dar a mai arătat — şi aceasta este marea lecţie pe care ne-o lasă — că Omul, redat propriilor sale forţe, smuls din întregul colectivităţii umane, nesprijinindu-se decât pe sine şi netrăind decât pentru sine, nu poate totul" (19).

Formele istorice sunt menite să nu se mai reproducă identic, atunci când ele sunt cu adevărat unice prin autenticitatea lor.

Civilizaţia romană a avut meritul incontestabil de-a se propaga, schimbând înfăţişarea lumii contemporane ei.

Dar acelaş impresionant merit de-a fi „maestra de viaţă nouă a întregei lumi", l-a avut Renaşterea.

Ceeace pe noi ne face să credem că fenomenul nu contrazice observaţia, întrucât este un fenomen specific de manifestare a lumii italice.

In felul acesta se verifică în schimb cât de specific şi de adânc italică a fost Renaşterea, ca formă istorică de Civilizaţie.

In mod cu totul simplist, persistă în intelectualitatea de pretutindeni formula că Renaşterea nu s'ar reduce decât la imitarea Antichităţii greco-romane.

După cum s'a văzut şi în decursul prezentului studiu, atare formulă îşi verifică netemeinicia la cel dintâi examen mai sincer al manifestărilor de tot felul, pe care le-a cunoscut de fapt Renaşterea.

Istoricii ei şi printre cei mai cu succes Burckhardt, au demascat de altfel netemeinicia de care vorbeam, în tot felul. „Nu Antichitatea renăscută, ea singură — afirmă într'adevăr Burckhardt ([20]) — ci ea şi noul spirit italian, întrepătrunse, au avut puterea să tragă după ele întreaga lume occidentală".

Sau a spune apoi că Renaşterea a dat Artelor în Italia şi apoi în restul lumii, impulsul cel mai puternic, mai durabil şi mai original, n'ar fi, asemeni, decât „a face o deşartă repetiţie a unui adevăr care este acum în mod paşnic şi unanim recunoscut" ([21]).

Faţă de ce n'a cunoscut Evul Mediu, se mai afirmă tot aşa de curent, că Renaşterea a fost animată de-o aprigă nevoe de noutate, de-o nestăpânită nevoe de-a poseda lumea, în care scop şi-a propus reexaminarea condiţiilor morale şi fizice ale vieţii, care vor reprezenta marea originalitate de gândire a Renaşterii faţă de Evul Mediu ([22]).

Lumea modernă, s'a mai spus, trebue să-i fie recunoscătoare Renaşterii italiene, mai cu seamă pentru meritul de-a fi promovat cunoaşterea Omului şi a omenirii, pe baze noi de investigaţie.

Prin această promovare, investigaţiile n'au mai cunoscut limite şi nici dezorientări. Căci ele s'au îndreptat imediat în toate direcţiile lumii pământene şi siderale, în măsura în care s'au interiorizat în adâncimile gândirii şi ale propriei sale psihologii. „Ar fi de ajuns această singură cucerire — recunoaşte iarăş Burckhardt ([23]) — spre a ne impune o obligaţie de eternă recunoştinţă faţă de oamenii Renaşterii. O concepţie logică şi abstractă despre omenire, se avusese din timpuri străvechi; Renaşterea însă, ne-a redat despre ea realitatea adevărată şi obiectivă".

Odată omul descoperit, ea nu s'a îndurat totuş să-l părăsească, victimă a egoismului şi a individualismului său propriu, de nou adolescent; ci a căutat să-i organizeze o colectivitate de viaţă, străduindu-se în tot felul să pună bazele unei noi organizări a familiei, printr'o întreagă serie de tratate pedagogice şi morale, precum şi a unei noi vieţi sociale, prin înjghebarea cunoscutelor „Curţi" sau „academii".

Convergente cu asemenea străduinţe, erau cuceririle gânditorilor care izbuteau într'acestea să reconcilieze ultimele persistenţe mistice ale Erei trecute, cu doctrinele platoniciene, spre a pregăti cea mai viabilă atmosferă spirituală, pentru noua fiinţă sufletească a Omului astfel renăscut. Şi aşa, „ajungea la maturitate cel mai de preţ fruct al cunoaşterii lumii externe şi a Omului, care este singură de ajuns ca să plaseze Renaşterea în fruntea întregii Civilizaţii moderne" ([24]).

Căci înaintea oricărui alt popor, Italienii au ştiut nu numai să preconizeze teoretic emanciparea individualităţii umane, dar au şi realizat-o în forme precise şi definitive, „putându-se astăzi numi fiii cu drept de primogenitură ai Europei actuale" ([25]).

Căci dacă în Evul Mediu, Omul stătuse cu sufletul şi corpul în crisalida ignoranţei, a iluziilor şi a credinţelor sale, Italia avea să fie prima ţară care-a găsit în conştiinţa sa tăria să spargă acel înveliş, redându-i fiecărui component conştiinţa propriei individualităţi, spre a putea realiza tipul nou al Omului universal, în stare să ducă la bun sfârşit cele mai supra-omeneşti iniţiative.

In măsura în care Omul, odată astfel constituit, s'a înălţat mai presus de sine, i s'a lărgit însă atât de vast orizontul vederilor, încât cu ele a îmbrăţişat, el cel dintâi, întregul rotund al Pământului şi cele mai îndepărtate Stele.

Originalitatea spirituală a acestei mişcări de totală preschimbare a psihologiei umane, stă totuş şi altundeva: în măsura în care Omul s'a înălţat atât de sus şi a căpătat orgoliul înălţării sale, i s'a dezvoltat cel mai pătrunzător spirit critic din câte a cunoscut, menit să controleze în fiecare clipă soliditatea bazei pe care şi-a încumetat avântarea pe statuia celei mai temerare autodivinizări.

Marea dificultate ce a stat în calea Renaşterii, nu a fost însă numai insuflarea acestui plus de vitalitate şi de încredere în propriile forţe, sufletului; cât, mai ales, aflarea unei expresii autentice pentru cuprinderea formală a unui atât de substanţial conţinut.

Iar dacă vom spune că Renaşterea a excelat prin aflarea şi determinarea acestei expresii, îi vom aduce desigur unul din cele mai meritate elogii.

Observaţia de mai sus îşi poate găsi ecoul în următoarea constatare a unui recent interpret al Renaşterii ([26]):

Cuantumul de vitalitate pe care au desfăşurat-o Romanii, în mod atât de formidabil, în decursul istoriei lor, se ridică iar la suprafaţă, în sculpturile unui Donatello sau Michelangelo, ca şi în picturile lui Andrea del Castagno sau ale lui Luca Signorelli.

Siluetele corpurilor şi vesmintele care le cuprind, se lasă parcă întinse, la maxim, spre a încăpea tumultul de energie lăuntrică şi impetuozitatea fluidului de viaţă nouă.

Artiştii dovedesc o constantă predilecţie pentru mişcarea surprinsă în act, pe care o evidenţiază „acuitatea exasperată" şi violenţa atitudinilor din tot ce înfăţişează noua Pictură şi Sculptură.

Toate momentele surprinse pe bolta Capelei Sixtine şi în Judecata de Apoi, lansează în spaţiu, cu o vigoare vertiginoasă în contorsiuni de suspendări în golul de jos, expresia cea mai dinamică şi cea mai omenesc dramatică din câte a conturat Renaşterea. Iar când în aceleaşi viziuni, un personagiu este portretizat în stare de aparent repaus (Sibilele dela Roma, sau Războinicul de pe Mormintele dela Florenţa), impulsul de viaţă activă şi de încordare a voinţei, îl agită deopotrivă.

Exemplificarea în acest sens, se poate extinde la presupusul Poggio Bracciolini al lui Donatello, sau la Sf. Prosdocimo dela Altarul Sf. Moise al lui Michelangelo, ba până şi la statuia culcată a Papei Sixt IV.

Neîntrecută a fost desigur Italia Renaşterii în arta compoziţiei, aplicată la orice formă de viaţă, ca şi la orice valoare plastică.

Compoziţia, în sensul de „alcătuire", a fost acolo rezultatul „ştiinţei" subordonată „artei" şi al „artei" subordonată „ştiinţei".

Iar rezultatul a fost în Literatură o poemă ca Orlando Furioso şi în Pictură Şcoala din Atena, Cina de Taină, sau Capela Sixtină.

Pericolul intelectualizării Artei, prin interesul uneori exagerat pentru speculaţiile pur mintale, accentuat prin însăş prezenţa Umanismului erudit, i-a fost totuş de neegalat folos, cel puţin uneia dintre Artele predilecte ale Renaşterii, în mod hotărîtor: Picturii, atunci când a ajutat-o să descopere şi să aplice legile Perspectivei, prin ingeniozitatea unor reprezentanţi ca Paolo Uccello, Mantegna, sau Melozzo da Forlì.

Fără a fi avut meritul (pe care îl vor avea Florentinii), de-a descoperi el legile formei şi ale Perspectivei şi fără a se fi dovedit un mare colorist (ca Veneţienii), padovanul Mantegna a avut un merit poate mai de seamă, în ce priveşte fixarea Renaşterii pe o poziţie nouă faţă de întregul trecut: acela de-a fi fost „reorganizatorul Culturii artistice gotice, potrivit legilor Renaşterii", bazate în primul rând pe aplicarea legilor Perspectivei ([27]).

„Florentinii Renaşterii — constată acelaş studios, căruia i s'au folosit observaţiile în legătură cu Mantegna ([28]) — ei cei dintâi au creat sensibilitatea spaţială, ei au stabilit coordonarea Omului cu mediul şi al Omului cu Natura. Ei au exprimat o conştiinţă nouă şi profundă, care va duce la rezultate de mare importanţă în toate domeniile, începând cu acela al Ştiinţei: Copernic, de exemplu, Galileu, Columb şi alţii. Pe de altă parte, pentru Florentini spaţiul va rămâne totdeauna un element subordonat.

Dela ei s'a trecut la Mantegna, care în Camera degli Sposi din Palatul dela Mantova, „a promovat nu numai gustul de-a reproduce mediul, ci şi pe acela de-a-l lărgi şi de-a-l multiplica. Prin aceasta se puneau bazele Perspectivei „romantice", sau, mai bine zis de „iluzie", aceea care stă la baza Picturii decorative moderne, dela Correggio la Tiepolo, spre a triumfa în cerurile larg deschise sub bolţile şi în cupolele bisericilor baroce".

In felul acesta, Perspectiva a rămas una din cuceririle care desvăluesc mai bine „sensul Renaşterii şi a cărei fecunditate, prin nelimitate posibilităţi de referire, apare din ce în ce mai extraordinară".

Se mai poate observa deci, în legătură cu această referire a posibilităţilor din loc în loc, că dacă Renaşterea s'a precizat în primele-i realizări la Florenţa, ea a avut meritul şi fericirea să se propage în celelalte regiuni şi centre ale Italiei, unde să se întâlnească şi cu tradiţiile locale, pe care să le germineze, resimţindu-se însăş de influenţa lor, spre

a se îmbogăţi cât mai variat şi mai susceptibil de preschimbări.

De aceea Renaşterea n'a rămas o formulă abstractă, ci a fost necontenit o realitate vie, general valabilă pentru o întreagă ţară de Cultură şi Artă.

Din florentină, Renaşterea a devenit italiană şi apoi universală.

Intr'un secol şi jumătate, cât a cunoscut Italia Renaşterea propriu-zisă, „sufletul contemporan al lumii s'a elaborat şi a căpătat conştiinţa de sine" ([29]), cu Statul şi individul în locul comunei şi al mulţimei anonime, cu liberul examen în locul Scolasticei, cu metoda experimentală în locul apriorismului, cu triumful bucuriei de a trăi în locul ascetismului.

Aşa încât, „o sută de ani au fost de ajuns spre a da o nouă îndrumare gândirii, un alt mers Istoriei, o altă faţă omenirii, care s'a mărit cu o lume veche, adică Antichitatea şi care s'a îmbogăţit cu o lume nouă, adică America". Omenirea se orientează acum spre o cale pe care şi-o deschide singură şi pe care Reforma sau Revoluţia Franceză nu vor face, în ultimă analiză, decât s'o adâncească şi s'o perfecţioneze".

Când este vorba să ne ocupăm de felul în care s'ar putea cuprinde într'o formulă complicata definiţie a Renaşterii, se poate merge dela scepticismul lui Philippe Monnier cu privire la o asemenea perspectivă ([30]) („...căci nu ştii sub ce categorii să cuprinzi această epocă ambiguă şi perplexă, atrăgătoare şi decepţionantă, în care nimic nu se aseamănă, nici nu se continuă şi care pare cu atât mai nestabilă, mai nobilă şi mai fugitivă, cu cât trecutul fusese mai statornic, mai identic şi mai regulat"), la revizuirile ce s'au aplicat unei atari încercări de definiţie, surprinse de un studios al Renaşterii în următoarea constatare ([31]): problema precizării într'o simplă definiţie a unui fenomen istoric atât de vast şi complex ca Renaşterea, cât şi aceea a stabilirii, printr'o atare definiţie, a raportului ei cu trecutul şi viitorul Istoriei Universale, în ultimii cincizeci de ani au făcut categorici paşi spre soluţionare, atât în Italia, cât şi în celelalte ţări.

Ceva mai mult, felul cum se pun astăzi aceste probleme, este cu totul deosebit, faţă de soluţiile preconizate în Istoriografia rinascimentală mai veche. Căci în vreme ce odi-

nioară „se opunea o Civilizaţie a Renaşterii, clasică în ce priveşte formele şi expresiile, naturalistă şi păgânizantă în ce priveşte conţinutul, liberă ca inspiraţie şi bine dispusă ca spirit, unui Ev Mediu creştin şi mistic, ermetic şi sumbru, astăzi această contrapunere a pierdut orice valoare istorică şi s'a restabilit în evoluţia Civilizaţiei acea continuitate lineară, a unei dezvoltări continue".

Dela Vasari, pentru care Renaşterea se reducea la progresul Artelor, la Michelet, căruia i se părea că-i acordă cel mai mare credit, atribuindu-i progresul studiilor antice, sau, cel mult, descoperirea lumii şi a Omului, vechile încercări de a defini Renaşterea au păcătuit prin parţialitatea lor, fixându-şi atenţia, rând pe rând, asupra progresului social sau economic, asupra emancipării spirituale, asupra triumfului libertăţilor, asupra cultului pentru Frumos, asupra Păgânismului, sau asupra exaltării individualismului ([32]).

Mare caz, oricum, s'a făcut de aşa zisul Păgânism, reabilitat şi repus în valoare prin Renaştere şi Umanism.

In realitate, astăzi tendinţa este de-a înţelege că de fapt ele au fost şi una, şi alta, adică şi Creştinism, şi Păgânism ([33]); după cum Renaşterea a fost în unele privinţe imorală, iar în alte privinţe, prin înobilarea Artei şi supremaţia valorilor estetice, de-o elevaţiune unică în analele sufletului omenesc, făcând să alterneze în tot felul acel complex de tendinţe disparate şi totuş atât de miraculos armonizate prin creaţiile definitive ale Renaşterii în toate domeniile, cu toate că în imaginaţia studioşilor străini cele mai proeminente aspecte, dacă nu unice, au rămas, alături de Păgânism, erudiţia, retorica, individualismul, sensualismul şi, drept urmare a lor, ateismul.

După cum nici Umanismul nu mai poate fi redus la formula simplistă de „Ştiinţă a Antichităţii", el fiind mai mult o atitudine pasională, decât o preocupare intelectualistă şi scopul său rămânând cunoaşterea, pentru identificarea cu idealurile, nu doar cu aspectele materiale, din Antichitate. „Umanismul — a precizat Nicola Festa ([34]) — este mai mult o aspiraţie entuziastă, practică a vieţii, o întrepătrundere artistică, decât o rigidă disciplină ştiinţifică".

El poate fi înţeles şi drept manifestarea energiei naţionale, care, în orice epocă păstrează şi reînoeşte tradiţia, după perioadele istorice de criză, în viaţa culturală a unui popor ([35]).

Ajunşi aici, ni se pare că putem preciza rolul Toscanei

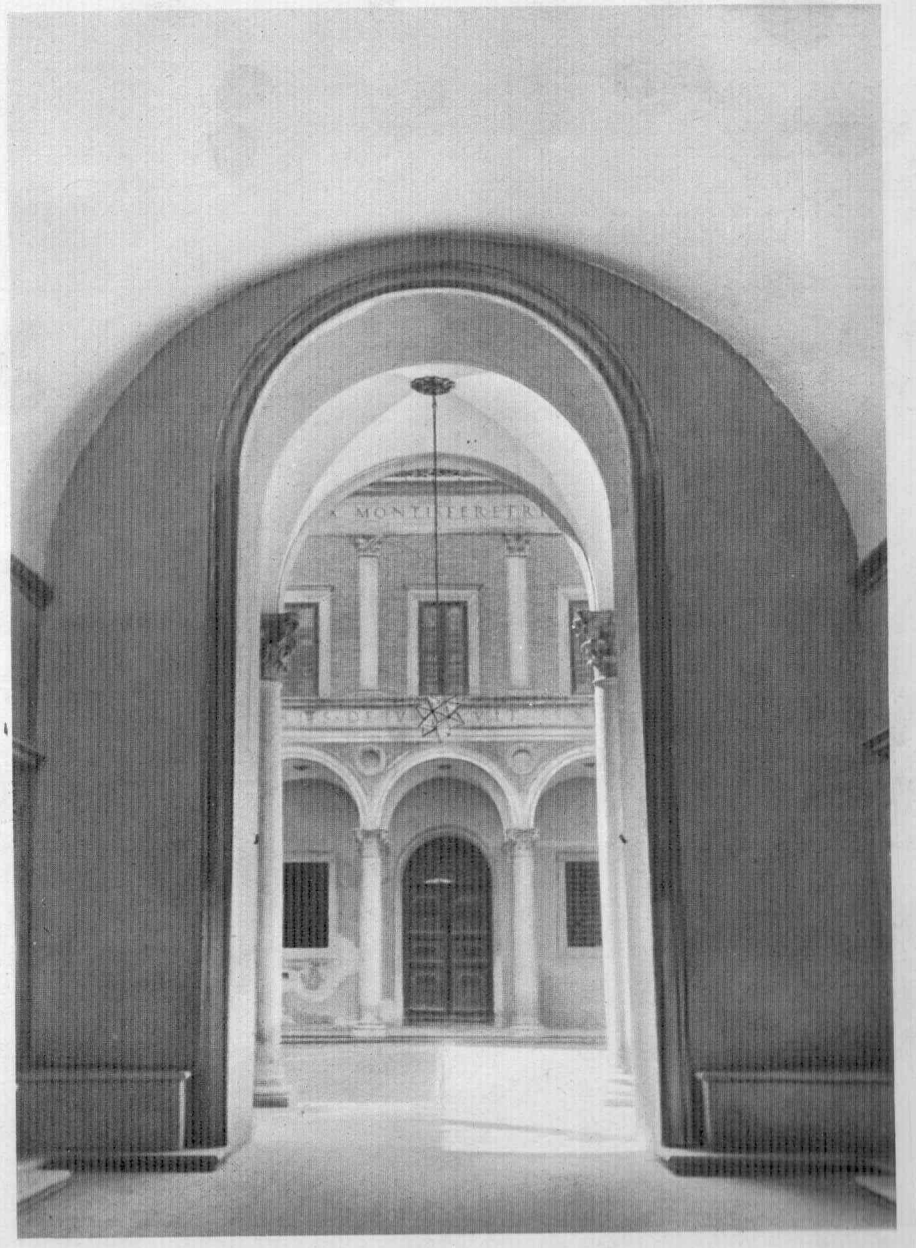
şi cu ea al Florenţei, recunoscută drept centru de iradiere, în mişcarea de Civilizaţie care a fost Renaşterea.

Noi credem că Toscana şi cu ea Florenţa, au avut rolul pe care l-au jucat în precizarea acesteia, datorită unei funcţii cu totul hotărîtoare în procesul de impunere a noilor forme: Toscana şi Florenţa au dovedit o excepţională aptitudine de adaptare a tuturor inovaţiilor, la un fundament de Civilizaţie foarte adâncit, până la Etruri, în tradiţiile şi posibilităţile locale.

Aşa au făcut cu Teatrul medieval (La Sacra Rappresentazione), ca şi cu Aristotelismul şi Platonismul (Academia Platoniciană), aşa cu materia epică franceză (L. Pulci), precum şi cu Artele plastice, dela Giotto la Botticelli şi dela fraţii Pisano la Michelangelo.

In felul acesta, rezolvând problema adaptării la cele mai adânci tradiţii şi realităţi naţionale, a izbutit poporul italian şi de data aceasta, pentru a treia oară, să-i ofere Civilizaţiei mondiale o nouă capodoperă, adică Renaşterea, după capodopera de Civilizaţie politică şi militară oferită prin Imperiul Roman şi după capodopera de Civilizaţie spirituală şi organizatoare, oferită prin Biserica Romei ([36]).

Revenind însă la ecclectismul care pare a domina ca tendinţă, atunci când este vorba de-a afla mult cântata definiţie a Renaşterii, vom constata că lui i se raliază şi Vittorio Rossi, drept autor al celei mai recente şi cuprinzătoare sinteze a fenomenului quattrocentist, (după Rossi, Renaşterea nu a fost nici medievală, nici clasică, nici populară, nici aristocratică, nici doctrinară, ci din toate aceste caractere a ştiut să-şi fixeze o configuraţie proprie, nouă şi definitivă, dominată de simţul, care-i este propriu, al demnităţii, al claritătii în determinarea expresiilor, al echilibrului şi al euritmiei construcţiilor) ([37]); după cum se raliază acelui ecclectism şi apreciatul interpret al Renaşterii, care este Italo Siciliano. (In înţelegerea acestuia, Renaşterea ar fi acea epocă, în decursul căreia au fost exaltate în deosebi facultăţile intelectuale — Cultura, Critica, sinteza şi Arta „inteligentă", — spre deosebire de Evul Mediu, în decursul căruia au fost exaltate mai ales facultăţile sentimentale şi pasionale) ([38]); sau: Renaşterea a fost acea epocă în care se poate semnala întronarea „facultăţilor zise clasice, care înlocuesc viziunea fantastică şi pasională de idei şi fapte eterne, prin viziunea şi elaborarea artistică şi intelectuală" ([39]).



21

Definiţia lui Siciliano aspiră deci la meritul de-a le scoate din circulaţie pe cele lăturalnice, inexpresive, sau expresive şi pentru alte epoci, precum ar fi definiţia unei Renaşteri egală cu revenirea la cultul pentru Antichitate, sau cu promovarea individualismului, sau cu admiraţia pentru formele păgâne, sau cu descoperirea Omului şi a Naturei, etc. Toate acestea sunt, într'adevăr, aspecte ce se recunosc în Renaştere, fără însă ca prin ele, luate parţial, să se poată personaliza întreaga mişcare, întru cât le lipseşte calitatea de a fi exclusive şi diferenţiale.

„Nici păgână, nici creştină; ci savantă şi artistică", o caracterizează în altă parte acelaş interpret (40), definirea Renaşterii, putându-se preciza în cele din urmă pentru el drept o epocă de un tumultuos ecclectism cultural, dominat însă de-o preocupare unică, cea estetică.

Dintre încercările cele mai interesante de înţelegere şi cuprindere a fenomenului acesta de Civilizaţie, se remarcă apoi încercarea lui G. Papini de-a da un sens mistic inspiraţiei sub care s'a oficiat actul creaţiei în Renaştere.

„Spre a se apropia cineva de Dumnezeu — scria acum câţiva ani autorul V i e ţ i i l u i I s u s şi actualul organizator al Centrului de Studii asupra Renaşterii dela Florenţa (41) — are mai multe căi: cea intelectivă, care este a teologilor; cea extatică, a misticilor; şi cea creativă, a artiştilor.

„Creatura îl imită pe Creator creind, aşa cum Sfântul îl imită în iubire, înţeleptul în înţelepciune. Creatorii, artiştii, au voit să caute, să imite, să-L glorifice pe Dumnezeu, în felul lor.

„Această tentativă, această sforţare, acest triumf, se numeşte Renaştere".

Ea trebue deci înţeleasă ca o încercare de a-L căuta pe Dumnezeu „nu numai în eu, ci şi în non-eu; în lumea de El creată, în Natura de El făcută să devină frumoasă şi miraculoasă, în omul pe care Dumnezeu Insuş l-a voit stăpân, maestru, căpetenie peste toate creaturile" (42).

Iată deci Renaşterea identificată ca o nouă fază „a eternei redescoperiri a lui Dumnezeu, la care-au conlucrat artiştii Artelor plastice şi Naturaliştii descoperitori". „Căci — îşi defineşte Papini convingerile — a readuce la Dumnezeu toate făpturile, chiar şi Natura, odinioară suspectă şi trecută cu vederea; a-i redobândi pentru Dumnezeu pe toţi oamenii — neexcluzându-i pe străvechii Păgâni — a fost sublima veleitate a Renaşterii italiene" (43).

Apreciind tendinţa lui Papini de-a spiritualiza în cel mai înalt grad încercarea de-a defini Renaşterea, chiar cu riscul pentru el de-a face impresia că obiectivitatea unei asemenea definiţii se resimte de convingerile sale religioase, vom conveni că Renaşterea a fost în primul rând o atitudine spirituală, susceptibilă să-şi pună toate problemele vieţii, dela aceea a Universului la problema Divinităţii şi dela problema Omului la aceea a Naturii, căutând chiar să şi le rezolve după convingeri proprii şi numai după acelea (44).

De aceea şi dă ea impresia unui „fenomen", de sine stătător, cu legi proprii de dezvoltare şi cu manifestări care nu se mai regăsesc altă dată.

Iar cine vrea să pătrundă în „secretul" Renaşterii, trebue să-i analizeze spiritul acesta prin oamenii, ideile, atitudinile, formele şi creaţiile sale.

Adică ceeace am încercat noi în prezentul studiu, chiar dacă ultimul capitol de încheiere va căuta să însemneze o lămurire în plus.

Revenind însă la observaţiile ce se pot face în legătură cu problema aşa-ziselor definiţii, se va nota că împotriva tendinţei de izolare a Renaşterii în spaţiu şi în timp, au fost foarte variate încercările de reacţiune, formulate, dela Burckhardt la Burdach şi dela Bartoli la Siciliani, din străinătate, sau din Italia, în ultimii 50—80 de ani.

Astfel avea să se îmbogăţească şi capitolul originilor „medievale" ale Renaşterii, pe care l-a prezentat atât de onorabil învăţatul german Konrad Burdach, în cunoscuta sa lucrare Reformation, Rennaissance, Humanismus (Berlin, 1918).

Şi cu felul acesta de înţelegere, ne apropiem însă de convingerea care se va preciza în încheierea lucrării de faţă: deplasarea limitei de jos a Renaşterii spre începuturile secolului XIV şi extinderea de acolo, spre Evul Mediu, al antecedentelor naturale şi fatal presupuse.

In felul acesta, Renaşterea poate să nu mai apară ca o întoarcere pur şi simplu la Antichitatea clasică; ci mai degrabă — cu acceptarea tezei lui Burdach asupra „palingenezei Omului veşnic" (45) — ca o lentă desfăşurare a unor anumite forme permanente ale gândului şi sufletului omenesc, din crisalida „Romantismului" medieval, spre Renaştere.

BIBLIOGRAFIE

1. G. Papini, **Cronologia del Rinascimento,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, febbr. 1939, nr. 5, pp. 1 şi urm.
2. Achille Bertini Calosso, **Per la cronologia del Rinascimento,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, aprile 1939, nr. 6, pp. 325—326.
3. N. Festa, **Umanesimo,** Milano, Hoepli, 1935, pp. 4 şi urm.
4. Ph. Monnier, **Le Quattrocento,** Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. I, pp. 1—2.
5. In lucrarea **Medio Evo e Rinascimento,** Milano, Albrighi Segatti, Biblioteca della „Rassegna", 1936, pp. 8—10.
6. Cfr. **Atti del Secondo Convegno Nazionale di Studi sul Rinascimento,** publicate de acel Centro, Firenze, 1940 — XVIII, pp. 36 şi urm.
7. N. Festa, **op. cit.,** p. 181.
8. Citatele se găsesc în Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. II, pp. 52—53.
9. In **op. cit.,** vol. I, p. 237.
10. **Ibid.,** vol. II, p. 140.
11. **Ibid.,** vol. II, p. 135.
12. **Ibid.,** vol. II, pp. 136—138.
13. F. G. Fiori, **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], p. 402.
14. In **op. cit.,** p. 127.
15. Giuseppe Toffanin, **Per l'Averroismo padovano,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, febbr. 1939, nr. 5, p. 64.
16. Giuseppe Bottai, **L'Umanesimo nella Scuola Italiana,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, pp. 335 şi urm.
17. In afară de multiplele contribuţii ale lui G. Bertoni la Istoria Culturii din Renaştere şi în legătură mai ales cu un centru ca Ferrara, el a găsit nu de mult prilejul să-şi exprime sintetic părerea în privinţa fenomenului acesta. Studiul său, intitulat **Vecchio e nuovo Umanesimo,** se găseşte publicat în **La Rinascita,** Firenze, I, luglio 1938, nr. 3, pp. 36 şi urm.
18. Pe care o dă Ph. Monnier, în **op. cit.,** vol. II, pp. 409 şi urm.
19. **Ibid.,** vol. II, p. 423.
20. J. Burckhardt, **op. cit.,** vol. I, p. 201.
21. După cum observă Mario Salmi, în **op. cit.,** p. 36.
22. Giulio Vallese, într'o recenzie din revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, p. 589.
23. **Ibid.,** vol. II, p. 95.
24. **Ibid.,** vol. II, p. 347.
25. **Ibid.,** vol. I, p. 153.

26. Barna Occhini, în studiul său **Unità del Genio italiano,** din revista **La Rinascita,** Firenze, I, ottobre 1938, nr. 4, pp. 10—11.
27. Barna Occhini, **Il Mantegna,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, genn. 1938, nr. 1—2, p. 181.
28. **Ibid.,** pp. 184—185.
29. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. I, p. 2.
30. Exprimat în vol. I, p. 1, a operei sale.
31. Francesco Pellati, **Vitruvio e Brunelleschi,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, giugno 1939, nr. 7, p. 343.
32. Toate aceste definiţii sunt analizate de Italo Siciliano, **op. cit.,** p. 9.
33. Piero Rebora, **Aspetti dell'Umanesimo in Inghilterra,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, giugno 1939, nr. 7, p. 373.
34. N. Festa, **Umanesimo,** Milano, Hoepli, 1935, p. 3.
35. **Ibid.,** p. X.
36. Barna Occhini, **Unità del Genio italiano, cit.,** p. 3.
37. V. Rossi, **op. cit.,** p. 557.
38. Italo Siciliano, **op. cit.,** p. 116.
39. **Ibid.,** p. 119.
40. **Ibid.,** p. 140.
41. In studiul **Pensieri sul Rinascimento,** publicat în revista **Il Frontespizio,** Firenze, X, maggio 1938, nr. 5, p. 282.
42. **Ibid.,** p. 284.
43. **Ibid.,** p. 285.
44. E. Anagnine, **Il concetto del Rinascimento,** în revista **Romana,** Roma, III, maggio—giugno 1939 — XVII, nr. 5—6, p. 301.
45. **Ibid.,** p. 306.

CAPITOLUL AL UNSPREZECELEA

RAPORTUL DINTRE VALORILE PLASTICE ŞI CELE LITERARE. CONCLUZII

SUMAR. — Precizarea unui punct de vedere personal, în stabilirea acestui raport, în secolul XIV italian faţă de primul secol al Renaşterii (p. 310). Supremaţia valorii plastice observată de E. Renan (p. 310). Raportul dintre valorile estetice şi cele intelectuale în Umanism (p. 311). Tendinţe de intelectualizare, surprinse şi în manifestările estetice; în Pictură (p. 311): Paolo Uccello (p. 311); Andrea Mantegna (p. 313); Filippo Lippi (p. 313); Botticelli (p. 314); Raffaello (p. 315); Leonardo da Vinci (p. 315); In Arhitectură (p. 316); Brunelleschi (p. 316); Malatestianul din Rimini (p. 316); aspectele intelectualizante ale Religiei (p. 317); preţuirea manifestaţiilor de intelectualitate militantă şi exemplul lui Pico della Mirandola (p. 318); în Critica literară, preocupările intelectuale („gramaticale") trec înaintea celor estetice (p. 319); prevalenţa unui culturalism generalizat (p. 321); Umanismul scop, nu mijloc de Cultură, generalizat şi el (p. 322). Intensa intelectualizare ce se constată în câmpul Literaturii sec. XV (p. 322); exemplele îi privesc pe poeţii din Napoli (p. 323); adică: Antonio Beccadelli, il Panormita (p. 323); G. Pontano (p. 324); J. Sannazzaro (p. 325); Farsa populară napolitană (p. 326); Piero Jacopo di Gennaro (p. 326); Francesco Galeota (p. 326); Rustico Romano (p. 327); G. de Petrucci (p. 327); Benedetto Gareth-Cariteo (p. 327); cazul poeţilor dela Veneţia: Leonardo Giustinian (p. 327); şi dela Ferrara: M. M. Boiardo (p. 328); sau aspectele literare oferite de Roma (p. 328); Lirica quattrocentistă la Florenţa, cu Poliziano (p. 328); cu Lorenzo il Magnifico (p. 331); cu C. Landino (p. 334); cu Fr. Berlinghieri (p. 335); cu Messer Rosello, Benedetto Accolti, Antonio di Meglio, sau Marco Piacentini (p. 335); Girolamo Benivieni (p. 336); Ugolino Verino şi Giov. Nesi (p. 336). Modelele clasice (p. 337); rolul de propagandă politică, atribuit uneori Poeziei (p. 338); „Iubirea lirică" (p. 338); Lirica latină (p. 339); Poezia epică (p. 340); Teatrul clasic şi Sacrele Reprezentări (p. 342); Poemele mitologice (p. 343); Poezia pastorală (p. 343); Literatura Renaşterii, o Literatură pentru iniţiaţi (p. 344). Poziţia secolului primei Renaşteri (sec. XV), faţă de cel anterior (p. 346); ce a realizat Dante, Petrarca şi Boccaccio pentru Renaşterea din sec. XV (p. 348); ce au realizat arhitecţii, sculptorii şi chiar pictorii secolelor anterioare (XII—XIV), pentru Arhitectura, Sculp-

tura şi Pictura Renaşterii (p. 349). Secolul XV epocă de formare, iar secolul XVI epocă de creaţie (p. 355). Precizarea concluziilor, în raport de jocul stabilit între valorile literare şi cele plastice, din secolul XIV înspre Renaşterea pe care a afirmat-o Il Quattrocento (p. 357).

In acest capitol final al lucrării noastre, pe care am intitulat-o Valoarea Artei în Renaştere, spre a fixa locul acestei valori în raport de celelalte, urmează să precizăm pe deoparte raportul dintre Artele plastice şi Literatură, iar pe de alta, raportul dintre secolul XIV şi primul secol al Renaşterii propriu-zise, nepărăsind însă preocuparea de-a urmări raportul de valori ce se poate stabili între creaţia literară şi cea plastică.

Dacă noi vom putea arunca o cât de pătrunzătoare lumină asupra faptului, nepus suficient în vedere, că în realitate secolul XIV italian, cu care începe Pre-Renaşterea, i-a permis acesteia să se realizeze literar, în măsura în care plastic (în înţelesul Artelor plastice) a trebuit să aştepte; iar că secolul XV a realizat Renaşterea din punct de vedere plastic, în măsura în care literar nu s'a mai putut ridica la acelaş nivel de creaţie; dacă vom adăoga aceste observaţii asupra jocului surprins în marile linii de desfăşurare ale creativităţii rinascimentale, încercarea noastră prezentă nu va rămâne cu totul lipsită de precizarea unui punct de vedere personal.

In primul rând, vom aminti că despre supremaţia valorilor plastice în decursul secolelor XV—XVI, s'a vorbit în totalul capitolelor ce alcătuesc lucrarea noastră.

O mărturie ultimă, invocată acum, nu va face decât să readucă în amintire stăruitoarea prezenţă a atâtor alte exemple invocate de noi:

Din corespondenţa lui Ernest Renan, publicată nu de mult de Abel Lefranc (ea priveşte misiunea lui Renan în Italia, între anii 1849—1850), se poate deduce, foarte interesantă pentru teza pe care ne propunem a o susţine, poziţia gânditorului francez faţă de Renaşterea italiană.

Renan, într'adevăr, leagă secolul XIV de cel următor şi face să rezulte mai mult din valoarea „artistică" (plastică), decât din cea literară, „forţa şi măreţia Italiei, precum şi sugestia pe care a exercitat-o asupra spiritelor" (1).

Iar dacă supremaţia aceasta a rezultat, cu o insistenţă caracteristică, din toate capitolele de până acum ale studiului nostru, prezentate constant sub semnul Artei, în schimb s'a întrevăzut mai puţin alt raport: acela dintre valorile estetice (în sensul literar sau de Arte plastice) şi cele intelectuale, tocmai într'o epocă puternic intelectualizantă ca aceea a Umanismului.

In această privinţă, se va constata în primul rând, că tendinţe susţinute de intelectualizare se pot surprinde în toate manifestările Renaşterii, chiar şi în cele de natură estetică.

Iată astfel cazul Picturii, ilustrat prin exemplul câtorva artişti celebri, tocmai spre a arăta prin cine s'a făcut totuş posibilă această interdependenţă de valori.

Căci dacă tendinţele intelectualiste ale Umanismului, au covârşit producţia literară a Renaşterii de început, ele n'au cruţat-o deplin nici pe cea plastică, deşi momentul ei cel mare tocmai acel secol avea să fie.

O dovadă din atâtea o declară cazul pictorului Paolo Uccello, unul din cei mai pitoreşti şi fantezişti artişti ai timpului său (precizarea aceasta îl îndepărtează, cel puţin teoretic, de preocupările intelectuale), format în atmosfera de pitoresc şi de fantezie a Veneţiei.

Intors acasă, la Florenţa, pictorul acesta avea să devină totuş unul din cei mai aprigi adepţi ai Perspectivei, care este însă în primul rând „ştiinţă", geometrie, calcul, efort mintal.

„I-a plăcut — declară P. Bargellini (2) — „fantasticare prospetticamente", sau, cum spune Vasari, „ghiribizzare disegnando mazzocchi a punte e a quadri", trase în perspectivă, „per diverse vedute", sau bile în şaptezeci şi două de faţete, „a punte di diamanti in ogni faccia brucioli avvolti su per li festoni e altre bizzarie", în care „îşi cheltuia şi îşi pierdea vremea".

Acest „mazzocchio" geometric avea să devină astfel pasiunea cea mai obsedantă a lui Paolo Uccello. El era un corp solid care, „sfuggendo in tondo tutte le parti", oferea mai multe probleme şi dificultăţi de Perspectivă. El era un ornament foarte comun în Arta secolului XV, atât în Arhitectură, cât şi în îmbrăcăminte, purtându-se în podoabele capului, sau la gât, ca o salbă.

Dotat cu un spirit sofistic, pe cât de subtil, acest pictor al Renaşterii n'a cunoscut, aşa dar, altă desfătare, „decât

investigaţiile cele mai grele şi imposibile, în materie de Perspectivă" (3).

Problema desenării acestor „mazzocchi", îl pasiona ziua şi noaptea, transpunând parcă în Arta Picturii, aceeaş mi-gală şi pasiune a erudiţilor Umanişti, din textele pe care le emendau.

Rezultatul atâtor străduinţe cu mintea, a fost că Paolo Uccello a lăsat o serie de modele de „mazzocchi" perfecte, precum şi modelul unei cupe, făcute din „mazzocchi" combinate, suprapuse, sau alternate în paralelipipede: o lucrare de-o ingeniozitate şi de-o exactitate care uimeşte.

Dar străduinţele de asemenea natură ale „fantasticului" Uccello, s'au pasionat şi de alte probleme nu mai puţin chinuitoare, precum a fost aceea de a pune în perspectivă bilele cu şaptezeci şi două de faţete, tăiate ca diamantul; sau panglicile de lemn care ies din rindea, răsucite în jurul unui baston.

Iar cu timpul, „Paolo Uccello nu va mai concepe decât figuri de oameni sau de animale, compuse din elemente geometrice, cu capete sferice, cu corpuri poliedrice, cu „mazzocchi" pe cap, la gât şi la mână".

Imposibilitatea de a-i găsi lui Paolo Uccello o compensaţie în lumea Literelor florentine de pe vremea sa, adică a lui Lorenzo dei Medici Magnificul, întăreşte impresia noastră. Singurul său asociat din acest punct de vedere, va rămâne un umanist (nu un literat „poet"), ca Antonio Manetti, nuvelist, dar cu povestiri care se resimt de intelectualism, în mod evident (4), în stare şi el să se străduiască alături de Paolo Uccello să rezolve cele mai complicate probleme de Perspectivă.

O precizare se impune acum: cazul acestui pictor florentin ar putea să pară prea izolat (chiar dacă îl va relua cu atâta străduinţă Leonardo da Vinci), în sensul că nu toţi creatorii de valori plastice (Donatello era incapabil să accepte „maniile prospetice" ale lui Paolo Uccello), au dovedit astfel de preocupări intens intelectualiste.

Aşa este. Dar faptul de a găsi fie şi numai câteva cazuri de acestea în lumea Artelor plastice, dovedeşte totuş tendinţa de intelectualizare şi în lumea acestora.

Pictura va putea imita în asemenea condiţii Sculptura şi nu numai incidental, prin robusteţea de volum, sau prin plastica de culori; ci intenţionat, prin calcul de Perspectivă şi dimensionări deosebite.

Aşa a realizat acelaş Paolo Uccello, pe un perete al Domului din Florenţa, statuia călare a Condotierului Giovanni Acuto (de fapt englezul John Hawkwood), căci „aşa i se comandase" (5). Iar monumentul, „ferm, metalic, viguros, părea executat nu pentru exaltarea unui războinic, ci pentru plăcerea unui geometru". Astfel încât, cei care i-l comandaseră, s'au văzut nevoiţi să-i ceară să-l distrugă (1436), „quia non est pictus ut decet", ca dovadă că la Florenţa Arta era simţită şi altfel decât cerebral, sau că Paolo Uccello, „fostul pictor de vrăbii" (de aici porecla lui) şi de animale, trebuia să se reîntoarcă la acea lume de fantezii, spre a nu cădea victimă, de pe atunci, dramei lui Leonardo şi a lui Michelangelo.

Acest imperativ categoric nu fusese însă auzit. Şi pictorul a continuat să se complacă în acea „impasibilitate sentimentală", cu preţul dezastruos al nerealizării (6). Iar atunci când avea să se risipească definitiv pentru el cea din urmă speranţă a unei capodopere „ne mai văzute", s'a închis în casa lui de singurătate şi sărăcie, spre a se cufunda pentru totdeauna în studiile de Perspectivă, asupra cărora l-a surprins moartea în 1475, la peste 80 de ani.

Andrea Mantegna intră şi el, desigur, în discuţia noastră.

Asupra lui discuţia este de fapt permanent deschisă, dacă i se poate sau nu atribui un gust exagerat pentru antichităţi (prin tendinţa umanistă şi intelectualizantă), care „i-ar fi tiranizat inspiraţia şi ar fi dat loc în operele sale la o oarecare ariditate de sentiment, la o oarecare duritate" (7).

Chiar dacă G. Fiocco, unul din ultimii interpreţi ai lui Mantegna, caută să atenueze urmările unei astfel de afirmaţii, însuş faptul că ipoteza s'a putut lua în discuţie, îl asociază pe pictorul Padovei la cazul atât de bine cunoscutului „anticar" Leon Battista Alberti şi al atâtor alţi „pictori-arheologi" din Renaştere.

Filippo Lippi afirmase la un moment dat în Pictura florentină, tendinţa categorică de-a readuce în această Artă un curent de revenire la marile porniri afective şi la cele mai sincere notaţii sensoriale, neconstrânse în nici un fel de intelect.

Şi totuş, echilibrarea perfectă între aceste două valori, cea intelectualistă fiind reprezentată prin Giotto sau prin Masaccio în Pictura florentină imediat anterioară), n'avea să se poată restabili, în forme permanente. Căci în a doua jumătate a secolului, trebuia să se producă, prin Botticelli, acea

revărsare de sensualitate, pe care Literatura avea s'o cunoască prin Poliziano şi Lorenzo, iar stările sociale prin cele întâmplate în timpul Ducelui Valentino Borgia, ale Isabellei d'Este şi ale lui Lodovico il Moro.

„Fra Filippo Lippi — observă încă odată Bargellini (8) — era neînstare să contemple şi să mediteze. El şi-a eliberat sentimentele de unitatea conceptuală, şi-a consumat cu simţurile ceeace marii creatori construiseră cu intelectul. El a făcut începutul evoluţiei spre graţia formală şi spre expresia sentimentală, care va fi dusă de pictorii din a doua jumătate a secolului până la exasperare".

Dar iată-l apoi pe însuş Botticelli, acel pictor al Florenţei deplinei desfăşurări a Renaşterii, care, fie şi numai aparent, trece drept cel mai puţin intelectualizant dintre creatorii de valori plastice, ai celei mai libere şi cutezătoare epoci de Artă.

In tovărăşia Umaniştilor pe care-i frecventa la Curtea lui Lorenzo — şi Marsilio Ficino, şi Cristoforo Landino, şi Demetrio Calcondylas, şi Angelo Poliziano — „Sandro nu se mai simte un artist; el simte că pictura lui începe să trăiască de pe urma Literaturii. Poeţii şi eruditii îi insuflă şi îi sporesc acea stare sufletească literară", care încă din copilăria sa bolnăvicioasă, nu şovăise de-a se manifesta printr'o tendinţă de absorbantă melancolie (9). Aşa încât, „spiritul său melancolic, îl înclina spre lucrări care cereau o elaborare intelectuală, o atitudine literară şi o distincţie în execuţie" (10).

Dar faptul de a se fi resimţit de influenţa precumpănitoare a mediului umanist, îl dovedeşte Botticelli chiar şi prin cea mai reprezentativă dintre compoziţiile sale, adică prin însăş Primavera, pentru care pare a fi ascultat de îndemnul lui Poliziano de-a se inspira din Lucreţiu şi din Horaţiu (11), spre a fixa un substrat alegoric, nedescifrat bine de critici, compoziţiei, care nu este astfel o simplă prezentare de personagii, fără nici un fel de semnificaţie intelectuală.

Căutarea unei frumuseţi ideale, care trece peste aceea ce se găseşte în Natură, a fost cu ardoare urmărită şi de Raffaello. In faimoasa scrisoare către Castiglione, explicând în ce fel îşi căuta el tipurile pentru Madone, pictorul mărturiseşte că nu se uita atâta la modele: „...Eu mă servesc de o oarecare idee, care-mi vine în minte. Dacă aceasta are în ea o oarecare excelenţă de artă, eu nu ştiu, dar mă străduesc s'o am" (12).

Aşa a căutat Raffaello să ofere în Şcoala din Atena, sau în Disputa Sf. Taine, „reprezentarea gândirii greceşti şi a celei creştine, conciliate într'o supremă armonie".

In felul acesta — notează Misciatelli, foarte instructiv pentru noi — „trebue să se observe că în Italia spiritul religios i-a eliberat pe artişti, în cele mai mari manifestări ale lor artistice, de emoţia afecţiilor, spre a se ridica, gigantici, în domeniile Inteligenţei pure" (13).

O notă a lui Leonardo da Vinci despre opera lui Antonio del Pollaiuolo Ercole in fatiche (14), este aproape revelatoare în această privinţă: „O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde e muscoli non sieno causa di farti pittore legnoso, col volere che i tuoi ignudi mostrino tutti i sentimenti loro", („O, pictore anatomist, vezi ca excesiva ştiinţă despre oase, tendoane şi muşchi, să nu fie cauza pentru care ai să devii un pictor lemnos, tot voind ca nudurile tale să-şi arăte toate simţirile").

Ceeace înseamnă că însuş Leonardo se temea de excesele Anatomiei (Ştiinţă), în Pictură (Artă). El însuş reproba excesele, fără ca această reprobare să fi putut fi suficient de ascultată de el însuş, în cazul unora dintre excesele ce-i sunt de atribuit.

Raportul acesta dintre „oase" şi „carnaţie", adesea trecut cu vederea, poate da, mai precis ca orice, jocul de tendinţe dintre atitudinea ştiinţifică (intelectuală) şi cea plastică (artistică), în atâtea alte cazuri de creaţie în Renaştere.

Şi cu toate acestea, cine s'a resimţit mai mult de un asemenea dezechilibru, dacă nu Leonardo da Vinci? Prin el se exprimă atât de patetic tot dramatismul neizbutirii programului său de refaceri şi de reconstruiri.

In această ordine de idei, poate întregi constatările noastre următoarea observaţie a Papei Leon X (fiul lui Lorenzo cel Magnific, ilustrul „stăpân" al lui Leonardo): „Vai, acesta nu e în stare să facă nimic, întru cât începe să gândească la isprăvitul, iar nu la începutul operei sale" (15).

Ceeace nu l-a împiedecat totuş pe artist să aibă clară intuiţia acestui joc de valori, compensat nu totdeauna în favoarea celei de Artă. Că a avut însă intuiţia, o dovedeşte următoarea relatare, pe care însuş o face (16), în legătură cu Matei Corvinul, prietenul lui Lorenzo: Un poet aducându-i de ziua sa o scriere, prin care-l adula şi un pictor portretul

iubitei sale, Regele a închis cartea şi nu şi-a mai luat ochii dela tablou.

Acest fapt restabileşte, dar din partea factorilor obiectivi, locul de întâietate al valorilor plastice, faţă de acele literare, Pictura şi în concepţia lui Da Vinci, fiind socotită ca „nepoata Naturii şi înrudită cu Divinitatea".

In Arhitectură apoi, tendinţa de intelectualizare, menită să încătuşeze spontaneitatea de creaţie, este evidentă deopotrivă.

Intr'un foarte sugestiv studiu asupra raporturilor de înrâurire dintre Brunelleschi şi Vitruvius, Francesco Pellati (şi este vorba de un profund cunoscător al problemelor de Arhitectură în Antichitate) (17), crede de cuviinţă că trebue să rectifice o afirmaţie anterioară, că primul mare şi cu adevărat nou arhitect al Renaşterii, adică Filippo Brunelleschi, realizatorul Cupolei dela Florenţa, ar fi fost cu totul străin de doctrinarul Arhitecturii antice, adică Vitruvius şi că ar fi aflat întreaga-i originalitate de concepţie în ingeniozitatea şi spontaneitatea sa proprie, de Toscan şi de artist.

Se rectifică, aşa dar, o părere iniţială, în sensul că intelectualizarea n'a rămas străină şi de formarea lui Brunelleschi, prin contactul cu Ştiinţa Antichităţii.

Să nu se omită apoi că, fiind vorba tocmai de acel arhitect, problema este foarte importantă, întrucât ea este „centrală şi esenţială, pentru cunoaşterea genezei marei Renaşteri arhitecturale italiene".

Dar dela aspectele teoretice în legătură cu această Artă, se poate trece, prin Malatestianul din Rimini, la cele de aplicaţie şi de realizare.

Atâta risipă de frumuseţi parţiale, câtă afli în capelele acelei Catedrale, numai a doua Renaştere, aceea patronată de rafinamentul şi de fastul Isabellei d'Este, avea s'o cunoască şi s'o determine.

Cu rafinamentul stilistic s'a accentuat însă în Arhitectură caracterul intelectualizant, pe care noii artişti sau simpli meşteri dela Rimini, se credeau obligaţi să-l asigure lucrului lor, prin atmosfera de enigme simbolice, de care ţineau să-l înconjoare (18).

Celebritatea Malatestianului se datoreşte în bună parte atracţiei pe care-au exercitat-o, secol de secol, asemenea enigme şi simboluri; aşa după cum, se poate pasiona un studios, urmărind deslegările ce s'au încercat a se da

acestor enigme, dela aceea a sensului „acuatic", pe care l-ar ascunde basoreliefurile de marmoră ale lui Duccio şi Matteo dei Pasti, la semnificaţia lor cabalistico-esoterică.

In ce ne priveşte, vom conveni că substratul simbolic, drept consecinţă a tendinţei de intelectualizare, care s'a generalizat în lumea Renaşterii prin Umanism, este de presupus şi în monumentul acesta. Dar un asemenea substrat simbolic poate fi înţeles totodată ca o derivaţie mai veche, medievală, deci creştină, nu exclusiv păgână, cabalistică ori mitologică, în forme plastice noi.

Cu chipul acesta se înlătură odată mai mult soluţiile de continuitate între Evul Mediu şi Renaştere, putându-ne coborî cu observaţiile şi analogiile de acest fel până la rolul Simbolisticei în monumentele celui mai depărtat Creştinism italic: dela mozaicurile din jurul vechiului mormânt al Matildei di Canossa, la sculpturile portalului Catedralei din Sebenico; sau dela figurile inspirate de un Gioachino da Fiore, la însăş simbolistica Divinei Comedii.

Oricum, rolul Filozofiei şi al erudiţiei umaniste (asigurat la Rimini prin mediul cărturăresc, pe care-l presupunea acolo prezenţa poetului-cărturar Basinio Basini, autor al unor opere hipererudite, ca Astronomicon, sau Hesperidos, în care se pot găsi coincidenţe într'adevăr surprinzătoare cu „temele" basoreliefurilor din Capelele Catedralei); rolul unor asemenea înrâuriri era să asigure şi un substrat ideologic expresiei formale, pe care o modelau uneori cu atâta periculoasă dexteritate, artiştii decoratori de suprafeţe.

Dar părăsind, în exemplificarea noastră de acum, Artele plastice, spre a ne adresa altor valori de viaţă, în care se constată aceeaş tendinţă de intelectualizare intensă, vom putea menţiona că însăş Religia nu se va sustrage acestui proces.

Vorbind despre centrul gândirii lui Marsilio Ficino, adică al acelui Florentin care a luat şi a purtat răspunderea întregei crize spirituale din care s'a înjghebat apoi însăş Filozofia Renaşterii şi cu ea a timpurilor moderne, Vittorio Rossi observă (19): „Atunci când cu zel de apostol, Ficino îi îndeamnă pe oameni, „vii cetăţeni ai patriei cereşti şi pământeni pelerini", să scape Filozofia de impietate, cu ajutorul Religiei şi Religia de ignoranţă, cu ajutorul Filozofiei, sau când afirmă că această faptă va fi săvârşită de el cu ajutorul Platonismului, iar nu prin opera predicatorilor teo-

logi, „gândul intim al filozofului nu se duce la Religia creştină, ci la o anumită „docta religio", fiică mai mult a intelectului decât a Credinţei" şi care era înţeleasă de Ficino ca un fel de Religie universală, naturală, în orice caz accentuat intelectualizată".

Cardinalul Niccolò da Cusà (Cusanus), german de origină, dar „italian" prin şcoala filozofică de care s'a simţit totdeauna legat ([20]), a găsit şi el posibilitatea să exprime sforţarea de-a stabili legătura „din năuntru", a lui Dumnezeu cu lumea. De aici presupunerea că acest gânditor ar fi fost un panteist (cu toate că pentru el lumea nu se identifica cu Divinitatea).

Oricum, exemplul său poate duce spre constatarea că mare parte din filozofii, cum şi din creatorii de valori plastice, ai timpului, îndurau „suferinţa" pasiunii de-a cunoaşte, în care, alături de Neo-Platonicieni sau de mistici, mulţi identificau „puterea principală a Omului" şi aşteptau de la pătrunderea ultimă a spiritului investigator, „uniunea esenţială cu Divinitatea".

„A cunoaşte mereu şi mereu mai mult fără sfârşit — spunea Cusanus — în aceasta stă asemănarea cu eterna înţelepciune. Omul ar vrea mereu tot mai fundamental să cunoască ceeace cunoaşte, mereu tot mai mult să iubească ceeace iubeşte şi întreaga lume nu-i ajunge, deoarece nu-i satură setea de-a cunoaşte".

In această credinţă eroică în puterea intelectului uman, iluminat de Dumnezeu, s'ar putea căuta însuş spiritul nou al Renaşterii şi în care va persista cu timpul motivul de orgoliu al Raţionalismului modern.

Dar la capitolul interferenţelor de valori spirituale, pe care căutăm să-l definim prin aceste exemple, se poate invoca cu deplină îndreptăţire, ambiţia lui Pico della Mirandola de-a realiza o Teologie „poetică", prin care să demonstreze că poeţii profani nu ar fi în realitate decât tot atâţia „savanţi teologi", pentru ca între poeţii astfel consideraţi să-şi afle locul însuş Homer ([21]).

După prima-i şedere la Florenţa, unde se afirmase ca un mare erudit (ebraist) în Cenacolul filozofului Ficino, „fenomenalul" Giovanni Pico, se dusese la Paris, în 1485, spre a cunoaşte şi savantul mediu al Sorbonei ([22]).

Dar în primăvara anului următor, el se întorsese la Florenţa, unde, în amintirea disputelor dela Paris, s'a gândit, în tinereasca-i semeţie, să-şi pună în valoare doctrina,

printr'un „spectaculos certamen" (întrecere) intelectual. Spre finele acelui an, a răspândit, într'adevăr, nouăsute de „teze", sau „concluzii" dialectice, morale, fizice, matematice, metafizice, teologice, magice, cabalistice, etc., scoase din filozofi caldeeni, arabi, evrei, greci, egipteni sau latini — iar o parte erau proprii, — dând de ştire că era gata să le susţină pe toate în public, cu cei mai mari savanţi ai timpului şi ai lumii, cărora le dădea întâlnire la Roma, oferindu-se a le despăgubi până şi banii de drum în acest scop.

Locul disputei fiind Roma, Capitala lumii catolice, ea n'a mai putut în cele din urmă să aibă loc, căci pentru unele din acele teze Pico a fost învinuit de erezie, ceeace i-a determinant chiar o nouă fugă în Franţa.

O atare iniţiativă nu era de fapt o inovaţie. Căci cu 40 de ani mai înainte, spaniolul Fernando de Cordova pusese la cale ceva aproape identic la Genova; iar în 1460, G. Filelfo răspunsese, fără nici o pregătire prealabilă, la 32 de întrebări ce-i fuseseră propuse, în faţa Dogelui şi a Senatului Veneţiei.

Asemenea reuniuni intelectuale, în acelaş scop, se ţineau apoi la Florenţa, în însăş Catedrala S. Maria del Fiore, în care un filozof sau un teolog răspundea publicului la orice întrebare.

Ele dovedesc, de oriunde s'ar fi anunţat, caracterul de adevărată „virtute" pe care-l căpătaseră în societatea vremii, aptitudinile intelectualiste, precum erau erudiţia, sau chiar memoria, în cele mai accidentale forme.

Ca o consecinţă a lor, se va constata o anumită deviaţie în toate disciplinele ramificate din cele umaniste, precum era critica literară, al cărui caracter se va preciza şi impune drept precumpănitor gramatical, în detrimentul celui estetic.

Faptul că încă din secolul XV tendinţa era să se piardă „sănătatea gustului literar" propriu-zis, se poate întrevedea printr'un citat din Varchi ([23]), în legătură cu dialogul său Ercolano şi anume cu relatarea că Pico della Mirandola îl considera pe Magnificul Lorenzo, mai mare poet decât pe Dante sau pe Fr. Petrarca. (Şi nici nu este cazul să se creadă că o asemenea decalare de valori, ar fi pornit dintr'un sentiment de adulaţie, date fiind îndrumările lui Lorenzo şi marea sa pricepere în problemele de Literatură).

De fapt, majoritatea Umaniştilor au aspirat la gloria de „gramatici" (filologi), rare fiind cazurile celor care-au fo-

losit această disciplină pentru studiile de Retorică, (adică de „Literatură" şi de Estetică).

Excesele s'au căutat a fi corectate, de unele spirite mai îndreptate spre fenomenul literar propriu-zis, precum a fost un poet şi umanist ca Pontano.

Dar şi acesta a practicat „Gramatica", influenţat fiind de îndrumarea intelectuală contemporană, în măsura în care a criticat excesul acesta la alţii. Mai este apoi de observat ceva, care este mult mai profund şi mai general, din acest punct de vedere: despre o adevărată Critică estetică, în care să se constate adică valoarea expresiei, „nu ca semn, sau ca formă, dar ca aspect vizibil şi necesar" ([24]), nici în cazul lui Pontano nu este posibil să se vorbească.

Un istoric al Renaşterii la Florenţa ([25]), a ţinut odată să declare: „Principilor, atât de crud bănuitori cu scriitorii care nu ar fi fost şi eruditi, puţin le păsa de „artă", preocupată mai ales să îmblânzească şi să mulţumească simţurile şi, fără să vrea, contribuind la istovirea energiei supuşilor pe care-i ocârmuiau acei Principi".

Ceeace s'ar putea denumi de fapt „lupta" între valorile estetice şi cele intelectuale, adică între Artă şi Umanism, se poate deduce şi din următorul fragment, aflat într'o epistolă a vestitului profesor umanist Guarino Guarini din Verona, prin care-l prezenta unui înalt prelat pe Maffeo Vegio: „...Sigur că este un lucru minunat şi vrednic să fie lăudat de mulţi, a ţine în casă vase frumos cizelate, draperii şi alte asemenea podoabe; dar nu este mai puţin strălucit şi demn să se laude cineva, spre a spune astfel, drept o preţioasă podoabă, cu oamenii de valoare, cu o familie onestă şi cu servitori cinstiţi" ([26]).

Vespasiano da Bisticci, „librarul" Florenţei lui Cosimo, a lui Piero şi a lui Lorenzo dei Medici, era deprins, de aceea, să scruteze persoanele pe care a avut prilejul să le prezinte apoi în cunoscuta sa colecţie de V i e ţ i ([27]). In felul de-a privi şi de-a prezenta oamenii vremii, Paolo Arcari a observat la Vespasiano tendinţa de-a nota „în ţinuta perfectă şi în eleganţa exterioară a lor, un reflex al spiritualităţii lăuntrice".

Dar el admira la acele personagii mai ales calităţile intelectuale, înainte de toate memoria şi dragostea pentru studiu, în măsura în care prigoneau ignoranţa.

Se poate vorbi astfel de-o adevărată sete de învăţătură, de-a practica lecturile cu o adevărată înfrigurare, gene-

22

ralizată în întreaga intelectualitate şi care putea să ducă la unele „deprinderi tipice".

Umanistul Niccolò Niccoli, cercetat de mulţi prieteni şi admiratori, dată fiindu-i celebritatea, îi punea fiecăruia o carte în mână, pentruca la plecare să-l întrebe ce înţelesese din cele citite.

De aceea, vorbind nu de mult despre Esseurile lui Montaigne, Giuseppe Toffanin afirma despre acestea şi despre „livrescul" Culturii umaniste în general (28): „In esseuri, ca în cele mai bune tratate ale Renaşterii italiene, punctul de plecare iniţial provine din viaţă; dar alte zece reminiscenţe converg în ele din cărţi".

In asemenea constatări se găseşte şi temeiul de-a putea vorbi despre un „culturalism sufocant" al autorilor de tratate din timpul Renaşterii.

Drept este că Poezia anterioară, pe vremea unui Brunetto Latini, sau a lui Dante, se prevalase de un substrat intelectual, „ştiinţific", cu valoare de alegorie şi simbol. Atmosfera în care era cuprins acest substrat, rămăsese însă accentuat poetică.

In Renaştere, tendinţa este să se întrerupă orice preocupare de-a menţine o asemenea atmosferă. „Umanităţile" vor avea toate onorurile şi vor cuceri toate simpatiile. A fi fost „umanist" (chiar pedant), începea să valoreze mult mai mult în prestigiul vremii, decât a fi fost un simplu poet, ceeace prinde a deveni chiar imposibil.

Secolul XV italian, constată fără teamă de-a exagera Philippe Monnier (29), „incapabil să conceapă o Beatrice, să cânte o Laură, să povestească o Griseldă (ca Boccaccio), va compune poeme ca Africa (Petrarca), sau scrieri ca Genealogia Deorum (Boccaccio), deci compilaţii. Cu răsuflarea obosită, ca cineva care a cântat prea mult, acest secol va căuta să-şi tragă respiraţia, ascultând cântecele altora. Istovit, enervat în forţa-i creatoare, el se va reface prin studiu. Aceia cărora Salutati le spunea „Triumvirii", adică Dante, Petrarca şi Boccaccio, fuseseră în acelaş timp „furnici" şi „greieri"; acuma, în secolul XV, nu vor mai exista decât „furnici". Aceia adunaseră pentru ei şi transformaseră neîncetat cele agonisite în monumente de tinereţe şi de viaţă; acest secol va aduna pentru viitor. El va săvârşi într'un secol, dar cu mai multă siguranţă şi folos, ceeace un om din secolul XIV săvârşea în chip genial într'o viaţă; şi spre a o trece poeţilor de a doua zi, fragmentar, cu multă

răbdare, va strânge, va cataloga şi va aşeza pe tablete bine orânduite şi accesibile oricui, glorioasa moştenire a trecutului".

Acest ideal, menit să generalizeze Umanismul drept scop, nu drept mijloc, avea să influenţeze în curând însuş felul de a concepe rosturile vieţii în general, trecând deci de limitele totuş înguste ale problemei culturale. Căci pentru supremaţia preocupărilor intelectuale, când era vorba despre însăşi normele de viaţă în Renaştere, se poate invoca exemplul operei lui Matteo Palmieri *Della Vita Civile*, care lui Hans Baron i se pare a fi „cea mai desăvârşită contopire a Umanismului cu spiritul civic florentin" (30), în care Umanistul ţinea să afirme, dela început şi categoric, că prelungitele studii istorice l-au convins de următorul adevăr: „Viaţa care ar uni plăcerile intelectuale cu o activitate onorabilă, într'o Republică bine orânduită, ar constitui viaţa cu adevărat perfectă" (deci: plăcerile „intelectuale").

In aceeaş ordine de idei, adică a normelor valabile pentru întreaga viaţă, se poate aminti din nou cazul Umanistului Coluccio Salutati. Acesta, într'o discuţie imaginară şi contradictorie despre căsătorie, pe care şi-o închipuie între un Patrician roman şi un simplu plebeu, ajunge să susţină (31), că studiile de Cultură umanistă, care ar trebui să-l intereseze atât pe soţ, cât şi pe soţie, constituesc — împotriva părerii lui Petrarca, în sensul că soţul nu poate servi în acelaş timp şi „Filozofia", şi „femeia" — suprema fericire a vieţii conjugale.

Femeile, docile la astfel de sugestii, le-au adoptat imediat, în felul lor. Şi au apărut la marile solemnităţi, cu litere, cuvinte şi devize savante, dacă nu chiar cu cărţi, cusute pe rochii (32). Clasa „femeilor savante" începea astfel să se populeze în număr impresionant de mare, spre a se generaliza şi la cele două sexe, după cum se generalizase la toate vârstele, pasiunea pentru Cultură şi accentuarea valorilor intelectuale.

Dar, pentru susţinerea tezei cu care vom încheia cercetarea noastră, pe noi ne va interesa cu deosebire *Literatura* secolului XV, adică acea valoare estetică, pe care o vom putea opune categoric celei plastice, în jocul de raporturi care caracterizează primul secol de dezvoltare a Renaşterii.

Deaceea, va fi îndreptăţită credem, abundenţa exemple-

lor aduse de noi din câmpul Literelor, spre a susţine aceeaş observaţie cu privire la intensa şi prevalenta intelectualizare, de care a dat dovadă Umanismul în secolul său de aur.

In acest scop ne vom adresa atât celor mai feluriţi reprezentanţi ai Literaturii şi Poeziei din Quattrocento, cât şi celor mai norocoase curente sau Genuri. Şi vom începe cu exemplul oferit de un mediu ca acela dela Napoli, indicat prin specificul său natural, să fie mai precumpănitor liric şi mai puţin intelectualizant ca acela din alte centre de Cultură şi creaţie ale Renaşterii. Căci ar fi de aşteptat ca la Napoli cel puţin, în soarele şi voluptatea Golfului cu Sirene, să se constate o expansiune mai precumpănitoare de sentimentalism, din care să-şi ia zborul, nestânjenită, sigură de ea, inspiraţia lirică, spre cele mai splendide posibilităţi şi afirmaţii.

Nicola Festa, într'un moment cu totul întâmplător al tratatului său despre Umanism (33), are intuiţia tezei pe care o dezvoltăm aici, când observă: „Poezia, care la Florenţa, între Umanişti, este o excepţie în această perioadă (limitându-se, putem spune, numai la Poliziano şi Lorenzo), în Neapolul Aragonesilor este de regulă", datorită sugestiei mediului natural.

Dar se naşte, firească, întrebarea: cu ce rezultate lirice, şi acolo?

Până ce vom examina, caz de caz, asemenea rezultate, este bine să se observe, principial, că la Napoli aveau să se dezvolte, ca o urmare a Renaşterii, exagerările manieriste ale tuturor Arcadiilor şi „arcaderiilor" literare, ca şi Barocul.

Dar să ne oprim acum în faţa celor mai de seamă reprezentanţi ai Poeziei napolitane din Quattrocento.

Sub auspiciile Regelui ocrotitor al Muzelor, Alfonso d'Aragona, Antonio Beccadelli, zis il Panormita, poet şi Umanist, a fondat la Napoli o academie care-i va asigura toată celebritatea.

„Academicienii" se întruneau adesea în vila sa, pe malul mării, în splendorile Golfului, la Resina (Herculanum nu fusese încă explorat).

Uneori şedinţele aveau loc în timpul plimbărilor.

Intr'un astfel de centru, cu totul excepţional din punct de vedere al sentimentului Naturii şi apt prin el însuş să inspire oricui efluvii de sentimente şi, eventual, de poezie, discuţiile erau însă filozofice, dacă nu chiar, gramaticale. Căci

pentru asemenea academicieni, Gramatica era „disciplinarum omnium principi"(34) şi ea se arăta dispusă a face concesii cel mult Istoriei, Filozofiei, sau Istoriei Naturale.

De aceea „literatul" Antonio Beccadelli, zis Il Panormita, avea să rămână celebru toată viaţa, în ce priveşte creaţia literară propriu-zisă, pentru o operă de tinereţe, caracterizată drept „imorală şi perversă" (deci neînstare să se ridice la rangul de operă reprezentativă, fiind criticabilă pentru scăderi prea evidente de natură etică), intitulată Hermafroditul, în latineşte (1420—1424) (35).

Chiar un poet ca Gioviano Pontano, marele liric dela Napoli, cel mai mare poet latin al timpurilor moderne, alături poate de Angelo Poliziano, trăind în mirajul partenopeic şi în învăluitoarea atmosferă de sensualism şi lumină a împrejurimilor de acolo, nu s'a sustras de fapt procesului de intelectualizare.

Căci dacă Pontano a practicat mai mult ca oricine altul Poezia lirică (în poeme latine, ca Tibul sau Catul în Antichitate), pe lângă unele culegeri de hexametri, şi de endecasilabe latine, se notează în activitatea sa o impresionant de bogată producţie filozofică, „astrologică", morală sau pur şi simplu didactică.

Căci şi Pontano are o serie întreagă de tratate, care-l trec de-a-dreptul în rândul cărturarilor.

Ceeace înseamnă, generalizând odată mai mult prin cazul lui, că poetul era subordonat în Quattrocento cărturarului, care putea, bineînţeles, să practice şi Poezia.

Dar nu era îndemnat totdeauna s'o facă în cel mai superlativ grad, sau exclusiv, spre a-şi asigura toată gloria, într'o epocă în care, ţinând seama de constatarea noastră, că Renaşterea s'ar putea înţelege drept o epocă de supremaţie a valorilor estetice, Poezia lirică, şi cu ea întreaga Literatură, alături de Artele plastice, ar fi asigurat prin sine o atare glorie.

De altfel, Critica literară recunoaşte astăzi curent (36) capodopera lui Pontano într'o operă în proză, să se reţină faptul, şi în latineşte, bineînţeles, intitulată Asinus (1488). Căci acest poet, autor al unei neîntrecute serii de mici poezii familiare, precumpănitor idilice, intitulate Naeniae (cântece de leagăn), poate să fie considerat mai mare prozator decât poet liric, în timp ce amintita sa operă poate fi trecută în categoria capodoperilor de Proză latină ale Secolului umanist. Este drept că proza practicată de Pontano era cât

se poate de „poetică", că presupunea un substrat subiectiv, că denotă aluzii la resentimente personale, legate şi de întâmplările vieţii sale de om politic, alături de interesante mărturisiri despre fericirea vieţii de ţară, în vila sa de linişte şi delicii. Dar toate aceste elemente, nu modifică însuş caracterul operii.

Aşa dar, numai aparent s'ar putea înlătura, prin citarea poeziei latine a lui Pontano dela Napoli, învinuirea că de fapt Renaşterea nu s'a realizat, susţinut şi autentic, din punct de vedere literar.

Căci se poate observa, principial, că şi în cazul acesta, este vorba de o Lirică „latină", care nu s'ar putea deci substitui producţiei italiene, „vulgare" propriu-zise, în sensul popular naţional.

Şi apoi, alături de Asinus, sau de Naeniae, capodopera lui Pontano se înclină a fi recunoscută în cele două „cărţi" de endecasilabe elegiace, intitulate De Amore Coniugali, delicioase prin sinceritatea lor idilică şi prin sensualismul lor; dar, din punct de vedere al semnificaţiei faţă de marile compoziţii ale Literaturii italiene anterioare (Dante, Petrarca, Boccaccio), asemenea realizări literare nu infirmă, fireşte, teza pe care o ilustrăm.

Sigur este că poetul Jacopo Sannazzaro, tot la Napoli, a dat Poeziei pastorale a Renaşterii, şi prin aceasta a lumii moderne, pentru câteva secole, capodopera Genului, prin opera sa L'Arcadia.

Putem însă afirma că şi aceasta a fost în realitate mai mult o întreprindere de răsunet şi de reputaţie.

Considerată estetic, L'Arcadia este, într'adevăr, declarată curent drept un mozaic, în care se contopeşte cel mai variat material de inspiraţie, dar în care se simte că intenţiile „îi încurcă adesea creatorului adevărata libertate de creaţie" (38). Cu alte cuvinte şi Sannazzaro se resimte de procedeele intelectualiste, iar cazul său poate fi reţinut printre cele mai caracteristice. Deoarece, cu toate apreciabilele merite ale Arcadiei, faţă de atâtea producţii literare ale secolului XV, ea prezintă pentru cititorul modern următorul inconvenient: „...Nouă, toată acea monotonă prezentare a unei vieţi pastorale cu totul în afară de realitate şi acea reprezentare a unei naturi frumos corectată, devin cu timpul greoaie, chiar dacă se simte inspiraţia, fie şi viguroasă, a unui suflet de elită" (39).

Dar Jacopo Sannazzaro (socotit mare scriitor şi prin

faptul că a încercat naţionalizarea Umanismului în Italia, poate întregi observaţia prin alte producţii ale sale. Poema latină De partu Virginis a rămas de fapt opera sa de maturitate şi ea s'ar putea preţui deopotrivă pentru considerentul că este reprezentativă tendinţelor spirituale ale întregului secol, ceeace îi trebue unei opere care aspiră la recunoaşterea de capodoperă, fiind o poemă cu subiect creştin, realizată în formă pur clasică.

Poetul are însă un program, pe care nu-l ascunde: căutarea perfecţiei formale, pentru a da expresie la două sentimente egal de vii în sufletul său, adică admiraţia pentru frumuseţea antică şi evlavia de bun Creştin, faţă de Fecioara Maria (40).

Programul însă este prea vizibil şi deci prozaic; el se transformă într'un scop pe care-l urmăreşte autorul şi care dă operei un caracter precumpănitor didactic. Creaţia de artă se resimte astfel profund şi în cazul acestei încercări literare a Renaşterii, prin Poezie lirică latină.

Indreptând deci investigaţiile noastre spre alt aspect al Literaturii quattrocentiste dela Napoli, ne vom opri atenţia asupra posibilităţilor populare, pe care le-am putea crede mai spontane şi mai neimplicate în procesul de intelectualizare. Iată ce vom constata însă, în legătură, de exemplu, cu farsa populară napolitană.

Aceasta a fost destul de mult cultivată şi gustată pe timpul lui Pontano şi Sannazzaro (41). Dar ecoul ei de poezie pentru poezie nu s'a putut auzi prea departe, deoarece nu s'a arătat nici un poet cult, în stare să facă pentru ea ceeace făcuse la Florenţa pentru materia epică populară Pulci, sau pentru balade, Lorenzo şi Poliziano.

Dela cazurile marilor poeţi meridionali, putem să trecem apoi la acela al unor poeţi mai neştiuţi, pentru ca generalizarea concluziilor să-şi asigure toată valabilitatea.

Iată-l, astfel, pe nobilul Pietro Jacopo di Gennaro (1436—1508), Seniorul dela Rocca delle Fratte şi „Preşedinte al Regeştii Camere della Sommaria" (42).

Opera literară a acestuia se cifrează la multe sonete şi poeme. Dar autorul lor s'a dovedit de fapt „un poet de şcoală, fără nici un fel de inspiraţie", fiind totdeauna „rece şi decolorat".

Nici mai favorizată de Muze nu s'a putut dovedi inspiraţia poetică a unui Francesco Galeota († 1497), nu mai puţin nobil şi mai puţin insistent poet (de inspiraţie populară),

decât Gennaro (43); sau producţia literară a prietenului comun al acestora, Giulio Perleoni, cunoscut sub numele de Rustico Romano.

In opera acestor trei poeţi napolitani, predomină imitaţia, în special petrarchismul. Faptul acesta le clasifica şi cazul. Iar constatarea, oricât de dezolantă, nu este infirmată de cazul poetului-puşcăriaş Giannantonio de'Petrucci. In lirica acestuia străbat, este drept, accente de-o sinceră inspiraţie pesimistă, dar care nu reabilitează, aşa cum nici nu ne-am aştepta de altfel, Lirica meridională. Mai norocos din acest punct de vedere nu putea fi, însfârşit, un străin, adică Benedetto Gareth, de loc din Catalonia (Spania), ajuns la Napoli „marele poet" şi demnitar Cariteo (1450? — 1514), reputat academician al Academiei lui Pontano.

In culegerea de poezii lirice a acestuia, denumită Endimione, abundă sonetele cu caracter adulativ, politic şi istoric. Originalitatea ei este redusă, marea ambiţie literară a poetului constând din ingeniozitatea cu care caută să împreune în versuri reminiscenţele variatelor sale lecturi din Clasici, sau din ceilalţi poeţi (44). Aşa încât, nici arta adevărată a poetului Gareth-Cariteo, în care nu se aude „vocea unui suflet", nu poate fi, nici pe departe, la înălţimea faimei de care s'a bucurat ea în tot secolul XVI.

Dar să nu uităm că, alături de Sudul Peninsulei şi de Napoli în deosebi, Veneţia era tot atât de susceptibilă să înflăcăreze imaginaţiile şi să condiţioneze, fie şi prin abţinerea acelui mediu dela o participare excesivă la tendinţele Renaşterii, o mare şi autentică dezvoltare lirică.

Pe când, în realitate, fie chiar şi în poezia populară de iubire, practicată la Veneţia şi înobilată de străduinţele unui „cântăreţ" cult ca Patricianul Leonardo Giustinian, rămas celebru tocmai prin cultivarea acestui gen de poezie („lo strambotto" şi „la canzonetta") (45), se constată sau o notă de neartistică emfază, sau o monotonie tematică veche cât şi poezia pseudo-trubadurică din care deriva, sau, înfine, o iremediabilă artificialitate a epitetelor.

Nimic nou, nici o putere de retrăire a acelor momente de sentimental elan erotic, întreaga producţie lirică a acestui poet veneţian putându-se reduce la un întreg „repertoriu de manieră, care numai uneori cedează locul reprezentării caldei realităţi a vieţei".

Aşa se va explica de fapt în alt sens, de ce Lirica italiană a secolului XV, va avea nevoe la tot pasul de susţi-

nerea inspirației prin tot felul de modele, luate fie din Lirica latină fie mai ales (mai ales!) din cea anterioară italiană (Dulcele Stil Nou, Dante sau Petrarca).

Deplasând acum exemplificarea spre alt Centru foarte activ de Cultură din Renaștere, adică spre Ferrara, vom putea stabili cu destulă ușurință poziția lui Boiardo, poet epic dar și liric, din același punct de vedere.

Lumea poetică a lui Boiardo, autorul primei mari poeme cavalerești a Renașterii, nu va apare, ca lumea poetică a precursorului Pulci, în contrast cu tradiția cavalerească medievală; ci ea va fi însăș această lume, „pătrunsă de un suflet nou, adică de sufletul unui îndrăgostit și curtenitor Cavaler, dela finele secolului XV" (46).

La Roma apoi, care, prin Pontifii săi, va cunoaște aceeaș emulație de Cultură și Artă ca toate centrele Renașterii, dacă nu mai mult (Roma n'a ajuns totuș, drept centru firesc al Romanității antice, să se identifice, în locul Florenței, cu centrul de iradiere al întregei Renașteri); la Roma se va constata o mare mișcare istorică (prin Flavio Biondo), sau arheologică (prin L. B. Alberti), umanistică în general și în tot felul, dar nu accentuat literară.

Drumul spre Florența, în căutarea unui mai categoric succes, îl deschide Angelo Poliziano.

In Critica Renașterii, îl întâmpină însă și pe acest poet, constatări ca următoarele (47): „Poliziano nu a fost un poet, ci, înainte de toate, un erudit, sau, cum îi plăcea lui să se laude, „un gramatic". Deaceea l-a și denumit Marsilio Ficino „Hercule care omoară monștrii vechilor texte". Căci el obișnuia să folosească în tot ce scria, tot ce știa. Drept este că poseda un excepțional simț de armonizare a tuturor și celor mai variate provenințe de Cultură, asimilate în timpul marei lui cariere de Umanist, neîntrecut prin curiozitate și râvnă la studiu, spre „a le topi într'un prețios metal, a cărei noutate și strălucire a fermecat „pe oricine i-a citit sau ascultat Poezia (48).

Poliziano a fost poetul Curții lui Lorenzo. Lorenzo Magnificul a reprezentat cel mai prielnic și sincer moment al Renașterii la Florența, în toată deplinătatea cuvântului și în toată libertatea de acțiune.

Poliziano este deci poetul tinereții, ca spirit și ca formă, al Renașterii, care a fost în primul rând o reîntinerire a Omului, în spirit și formă.

Poliziano ar fi trebuit să fie poetul a c e s t e i Renașteri.

Și totuș: el s'a realizat, din adolescență, prin Poezie, este drept; dar nu s'a desăvârșit prin urmărirea acestui proces de creație; ci indirect și lent a părăsit Poezia, pentru erudiție și erudiția pentru Filozofie (49).

Ajuns la maturitate, profesor de Literatură, sau (cum i se spunea pe atunci, de Elocință), la Universitatea din Florența, primele prelegeri i-au fost, într'adevăr, literare, dar cele din urmă, filozofice.

Căci Poliziano a fost prietenul lui Ficino și al lui Pico della Mirandola.

Dar chiar și în prelegerile sale literare, el a profesat o Estetică foarte precis îndrumată spre ecclectism. Căci le arată în tot felul tinerilor săi discipoli și literați, obligația modelelor, pe care le vor alege din Clasicii decadenți, fiind mai ușor de imitat. Nu este omisă apoi oportunitatea mozaicului, cu imitații posibile din cele mai variate proveniențe (așa cum însuș Poliziano le practicase în opera sa). Căci dacă se putea admite cel mult o inspirație personală în Poezie, obligația cât mai feluritelor modele clasice rămânea dela sine înțeleasă.

Dar, trecând cu exemplificarea la însăși realizările poetice ale lui Poliziano, vom aminti că încercările sale în acest sens au fost foarte timpurii și au rămas foarte variate.

Ele s'au produs, după cum spuneam, la Florența, pe vremea celei mai nestânjenite expansiuni de vitalitate și de supremație a Frumosului artistic.

Cu toate acestea, în asemenea încercări de tinerețe (în acestea!), corespunzând cu tinerețea cea mai sinceră a Renașterii tinerețea celui mai dotat dintre poeții noi ai Florenței în Renaștere; în asemenea încercări se pot identifica la tot pasul urmele, prea evidente, ale intensei opere de Cultură, care, deși asimilată de ingeniozitatea toscană a scriitorului, ca și de eleganța lui stilistică, „se reduce la o esență de preciozitate și de subtilități, dacă nu la un abil exercițiu de rafinată virtuozitate stilistică" (50).

Altă dată, „deprinderile meditative ale savantului de bun gust, adumbresc promptitudinea simplă și sinceră a formelor, chiar acolo unde afinitățile coboară în adâncul inspirației populare, de unde aleg motivele de inspirație" (51).

Poezia începuturilor lui Poliziano apare astfel, de-a-dreptul, drept o poezie care se realizează „peste altă poezie" și care nu trăește, când trăește, decât din plăcerea poetului „de-a mai gusta odată, create de el însuș, formele,

ritmurile şi melodiile mai dinainte gustate în compoziţiile altora".

Dar iată-l chiar pe Angelo Poliziano din celebrele balade în italieneşte (nu în versuri latine), precum este Balada Rozelor(52).

Inceputul, de-o suavitate de inspiraţie graţioasă şi suficient susţinută, într'o atmosferă de panteism care înviorează cu adevărat, cade în locurile comune ale „moralei" finale, confundată cu adagiul horaţian al lui „carpe diem". Ceeace este tot o intelectualizare, menită să întunece adevărata inspiraţie şi poezie.

Sau iată altă baladă, nu mai puţin celebră a sa, aceea a „micei păsări", care începe cu versul „I' mi trovai un dì tutto soletto".

La început, poate fi vorba în această baladă de o adevărată revărsare de poezie; dar apoi, ea este „strangulată" de perindarea aluziilor cu valoare de simbol, ceeace este pentru noi (adică simbolul) tot un element intelectualizant, chiar dacă este tradiţional în Lirica italiană.

Se constată apoi că în nu puţine dintre aşa-zisele balade „glumeţe" ale lui Poliziano, „Cultura rămâne un patrimoniu exterior; ea nu se transformă în stări sufleteşti şi în conţinut de Artă" (53).

Dar iată cazul celei mai serioase întreprinderi poetice a lui Poliziano, adică Le Stanze per la Giostra (strofele pentru „giostra" lui Giuliano dei Medici), poema sa în Limba italiană, de care se leagă cea mai durabilă reputaţie a Poetului în Istoria Literaturii.

Şi în acest caz, pe lângă necontestatele frumuseţi de amănunt (mai ales în ce priveşte evocarea scenelor naturale, de un relief pictural, care poate să ne ducă spre aceleaşi constatări cu privire la prevalenţa plasticului); sau pe lângă tot felul de reminiscenţe din Lirica anterioară (dela Virgiliu la Tibul şi dela Guinizelli la Dante), care presupun şi la baza acestei compoziţii lirice a lui Poliziano un adevărat „mozaic", iată ce observă Critica literară din punct de vedere liric propriu-zis (54): „...Ceeace urmează după aceste frumuseţi de amănunt, îneacă Poezia în Literatură, sau degradează o năvalnică poezie de adevărat suflet, într'o rafinată poezie de cultură, în care Muza lui Poliziano nu rareori s'a complăcut, precum s'a văzut în compoziţiile sale mai mici".

Incercările dramatice ale acestui creator de Poezie al

Renaşterii, nu modifică, desigur, constatările Criticei.

Căci dacă Poliziano a izbutit să-şi asigure prin Fabula lui Orfeu, reputaţia de prim autor dramatic modern al Italiei (în sensul profan, nu sacru), din punct de vedere estetic, în loc de o dramă, sau de-o tragedie, a izbutit cel mult să compună o idilă pastorală, în care Clasicismul (de provenienţă ovidiană) şi elementul popular (de provenienţă sacră, în sensul de „Sacră Reprezentare"), nu reuşesc să se confunde într'o „robustă unitate de viaţă" şi deci de artă (55). De altfel, abundenţa imitaţiilor necontopite şi a expresiilor nesusţinute de inspiraţie, sunt de atribuit, fiind vorba de o justificare a scăderilor, excepţionalei grabe cu care lucrarea a fost improvizată.

In una din Sylve-le sale, înfine, care, după cum se ştie, nu erau decât prelegeri universitare în versuri, şi anume, aceea intitulată Nutricia (tocmai aceea în care îşi arată gratitudinea faţă de Poezie, deci în care şi-ar fi putut dovedi entuziasmul penrtu Artă şi Poezie), Poliziano se mulţumeşte să refacă Poezia lumii dela Homer la Lorenzo dei Medici şi izbuteşte să prezinte iarăş o operă ce se remarcă, cel mult, printr'o „elegantă erudiţie" (56), în care inspiraţia lirică se resimte în aceeaş măsură.

Lorenzo Magnificul dei Medici, reprezentantul Poeziei lirice a secolului XV alături de Poliziano, era predestinat, poate de însăş firea sa, ca să nu ajungă culmile marilor creaţii poetice anterioare.

Căci el s'a găsit în contradicţie şi cu idealul filozofic al Renaşterii despre armonia perfectă, şi cu ceeace pretinde, oricând şi oriunde, Estetica, dela creatorul de mari valori de Artă (ceeace i-a pretins, de exemplu, lui Dante şi a obţinut deplină satisfacţie dela el): să nu existe în creatorul de Artă doi oameni separaţi şi incompatibili; ci cât de mulţi oameni, subordonaţi însă unuia singur, care să fie poetul.

Ori, se constată că în sufletul acestui Lorenzo au trăit totdeauna doi oameni, din cazul celor dintâi (constatarea o făcuse Machiavelli, care, desigur, avea toată experienţa necesară) (57): Omul de Stat şi, alături, Poetul, care se delecta cu ale Poeziei, ascultând-o dela alţii, sau chiar practicând-o el însuş. De aici (dela acest „se delecta"), putem deduce, principial, aspectul diletantistic al încercărilor poetice ale lui Lorenzo.

Inutile, faţă de cerinţele marei Poezii şi ale marilor aşteptări dela Literatura Renaşterii, au rămas încercările sale de poezie sacră (58), sau de poezie bucolică ovidiană, după cum chiar şi „canţonierul" său, adică însăş culegerea sa de poezii „lumeşti", îi apare Criticei moderne mai mult drept „o operă de Cultură, decât de inspiraţie". „Petrarca, Platon, Dulcele Stil Nou — observă într'adevăr Rossi (59) — se unesc şi se conciliază în acele versuri ale lui Lorenzo, deoarece nu există încă o viguroasă individualitate, care să absoarbă tot şi să-l anuleze într'o nouă expresie poetică".

Deaceea, se poate indica în cel mai de seamă purtător de răspundere al lirismului din timpul deplinei şi maturei desfăşurări a Renaşterii florentine, un poet în care se recunoaşte, evident, „diletantismul de experimentator a tot felul de stiluri" şi a tot felul de inspiraţii „indirecte", dela cele ovidiene, la cele populare, glumeţe, dacă nu triviale şi dela cele din Natură, la cele grave, din Laudele Sacre.

Marsilio Ficino, venerabil acum prin doctrină şi ani, obişnuia să-l cerceteze adesea pe Lorenzo.

Dar de câte ori se întâlneau, ca şi cu bunicul acestuia Cosimo, nu făceau decât să discute, îndelung şi cu multe cuvinte de laudă, ideile lui Platon (60).

Se observă, imediat, că în poema sa Altercazione, Lorenzo se mulţumeşte de fapt, să pună în versuri impresiile culese cu prilejul acelor discuţii, pe care de altfel şi Ficino le-a transcris într'o operă în proză.

Discuţiile lor se refereau, de cele mai multe ori, la problema fericirii şi aveau loc în frumuseţea naturală, în calmul parcului vilei dela Careggi.

Şi cu toate acestea: poezia înflorită în sufletul poetului, dintre acele frumuseţi naturale, dintr'o inspiraţie ca problema fericirii, discutată, în prezenţa lui Platon, cu un venerabil şi inspirat maestru ca Ficino, a izbutit să fie cel mult „plictisitoare" şi lipsită de viaţă. Deoarece, „cadrul în care şi-a prezentat Lorenzo compoziţia aceasta, ar fi putut să fie cât se poate de atrăgător, dacă nu l-ar fi uitat atât de repede, spre a se lăsa în voia unor sterile argumentări doctrinale, cu totul lipsite de noutate şi repetate până la desgust".

In epoca maturităţii sale de gândire şi de creaţii literare, acelaş poet se fixase definitiv în admiraţia pentru Platon; astfel că, „tot ceeace nu trecea prin tiparele Platonismului, nu era socotit de el vrednic de-o înaltă poezie". (61).

Judecând după operele lui Lorenzo, s'ar putea deci crede că între el şi maestrul său Ficino, „s'ar fi făcut învoiala ca acesta din urmă să fie filozoful renăscutelor doctrine platonice, iar Lorenzo poetul lor".

Aşa dar: poetul unei doctrine filozofice, fie chiar şi platonice; subordonat deci, ca poet, gândirii; un exponent al intelectualismului, şi astfel.

Dar cel puţin, dacă ar fi izbutit să dea o mare Poezie lirică de coloratură filozofică, rolul acela de colaborator al lui Ficino, încă ar fi fost bine primit de aşteptările noastre.

Atâta numai că în culegerile de poezii ale lui Lorenzo, se pot găsi şi unele adevărate „flori poetice" (62). Ele ar putea fi cu atât mai de preţ, cu cât se sustrag tocmai legilor Platonismului şi sunt mai puţine.

Din cazul acestor inspiraţii, unul mai ales merită să ne oprim o clipă asupra lui:

Intre pretextele mai sincere de emoţie, susceptibile să se transforme în Poezie, a fost, desigur, pentru Lorenzo moartea prea- tinerei şi prea- frumoasei Simonetta Cattaneo.

După ce o îndrăgise Giuliano dei Medici, fratele Magnificului, pe aceasta o cântaseră în versurile lor mai toţi poeţii Florenţei, printre care, firesţe, Poliziano; şi o portretizaseră toţi pictorii, printre care Sandro Botticelli.

Moartea neaşteptată a Simonettei se transformase deci pentru întreaga Florenţă într'un adevărat eveniment.

Lorenzo pare a fi suferit atunci mai mult decât însuş fratele său Giuliano.

Intr'o scrisoare a sa, el ţinea, într'adevăr, să declare că nu mai existase altă femeie, care s'o întreacă pe aceea în frumuseţe şi în distincţie (63). Dar cu cât Simonetta se făcuse mai iubită de toţi Florentinii, cu atât ei au plâns-o la moarte mai sincer şi cu atât poeţii şi artiştii dela Curtea lui Lorenzo, s'au străduit să se inspire din sinceritatea acelei dureri în operele lor de artă.

Prilejul fusese admirabil, spre a provoca în Poezia lirică a vremii, realizarea unei adevărate creaţii.

Cantitativ, încercările au fost destul de numeroase; calitativ însă, rezultatele lirice au fost mediocre şi sub orice aşteptări.

Lorenzo însuş a compus cu prilejul acela patru sonete, în care însă, cu unele excepţii, a reuşit să fie „atât de retoric şi de nenatural", încât acele compuneri poetice, în

care este mai mult ascultat Petrarca, decât sinceritatea propriilor sentimente, ar putea să figureze foarte uşor, în orice culegere de poezii decadente. Căci în ele se simte, mai presus de inspiraţie, exerciţiul literar al imitatorului.

Intre poeţii Florenţei, dela Cosimo şi Lorenzo, unul dintre cei mai dotaţi s'a dovedit a fi Cristoforo Landino (64).

Mânuind cu multă vivacitate versul latin, acesta a putut trece printre precursorii cei mai apropiaţi ai lui Poliziano.

Şi totuş, în poeziile lui Landino (în sonete sau elegii), „fantezia este pornită mai mult din afară decât din suflet, mai mult din reminiscenţele mitologice şi stilistice, decât din fervoarea vieţii intime".

Cu ocazia publicării culegerii de poezii lirice a lui Cr. Landino, sub titlul Carmina Omnia, iată, într'adevăr, ce putea să constate nu de mult un critic (65): mai întâi, frecvenţa motivelor reluate din poeţii Antichităţii (Virgiliu şi Horaţiu, în special), sau din cei vechi italieni, ai Dulcelui Stil Nou. In schimb, „lipsesc acele vibraţii intime, acea emoţie şi acea căldură de afecţie, acea pasiune interioară, care trebue să mişte sufletul poetului, dacă vrea ca ceva din pasiunea aceea, fie numai şi prin reflex, să mişte sufletul şi mintea cititorului. Acest lucru i se întâmplă rar lui Landino, care nu este poet adevărat. Iar versurile sale cele mai frumoase (şi se ghiceşte uşor motivul), rămân cele scrise pentru moartea fratelui său, în care iubirea pentru formă şi pentru reminiscenţele din Clasici, nu izbuteşte să înăbuşe un episod de viaţă realmente trăit şi o durere cu adevărat simţită".

Cercetând apoi şi poemele pe care le-a realizat, nenumărat de multe şi de variate, noua îndrumare literară a secolului XV, fie ele imitaţii dantesti (iar această categorie este prin sine foarte semnificativă), fie de imitaţie boccaccescă (semnificaţia se menţine), toate, în loc să denote îndrumarea nouă spre Clasicism, se complac în cea mai fidelă perpetuare a predilecţiilor tematice şi stilistice medievale.

Dar chiar şi aşa, ele sunt lipsite de poezie.

Nici una nu se ridică dincolo de interesul enciclopedic (didactic), sau alegoric (moralizator).

Iată, dintre atâtea exemple, cazul poemei unui scriitor ca Gentile Fallamonica, în care nu se poate regăsi cel mai timid accent de lirism adevărat (66); sau cazul poemei Geo-

graphia (titlul o prezintă dela sine), a florentinului Francesco di Niccolò Berlinghieri, în care acesta ambiţionează cel mult să rivalizeze cu Dante, luându-l însă drept călăuză şi izvor de informaţie erudită pe geograful Antichităţii, adică pe Ptolomeu, al cărui tratat cosmografic Berlinghieri îl transpune de fapt în terţine, spre a reduce întreaga-i poemă la un catalog de nomenclaturi geografice.

Cât de savant putea fi autorul şi tratatul său în versuri, am dedus cândva din faptul că se găsesc acolo amintite, uneori chiar descrise, până chiar şi părţile Dunării româneşti.

Dar observaţia nu salvează, ci acuză încercarea lui Berlingheri, confirmând totodată confuzia gravă ce continuă să se practice în Renaştere, între Literatură (dacă nu chiar Poezie) şi manualele de învăţat, prin astfel de poeme în versuri.

Poetul florentin Messer Rosello (1399—1452), nu poate fi prezentat, cel mult, decât drept un imitator al lui Petrarca (67), nelipsit de unele calităţi formale, dar lipsit tocmai de inspiraţie şi de fantezie, ca şi Benedetto Accolti, florentin şi el, sau ca poetul „popular" Antonio di Meglio, dacă nu ca acel Marco Piacentini, care excelează între colegii săi de poezie prin retorism şi artificialitate.

Dar în această serie de compoziţii lirice, care alcătuesc de fapt toată Lirica italiană a Renaşterii de început, nu lipseşte varietatea. Şi oricărei „varietăţi" s'ar adresa, rezultatele cu care s'ar întoarce observatorul critic cel mai sincer, ar fi acelaş.

Iată cazul Liricei amoroase culte, de inspiraţie clasico-mitologică. „Compuneri cărora coloratura mitologică să le confere o oarecare savoare, nu de tot displăcută, de Clasicism, nu lipsesc; căci nu puţine din acestea, are un poet ca Antonio di Meglio, spre a nu mai aminti de alţii" (68).

Din păcate însă, o indiscretă erudiţie clasică se insinua, insistentă până a deveni supărătoare, şi în rimele de iubire, fie că ele ar fi derivat din izvoarele directe ale Antichităţii, sau din operele lui Boccaccio, ale lui Petrarca, sau dintr'un loc oarecare al Divinei Comedii.

In această categorie de observaţii, se poate introduce cazul de sinceră iubire (celebră drept atare), a poetului-Suveran Sigismondo Malatesta, pentru inspiratoarea vieţii sale, adică Isotta degli Atti.

Această iubire a putut însă lua forme mai impresionante de creaţie, cel mult în piatra Malatestianului.

In poezie, ea s'a precizat în rimele de iubire compuse de Sigismondo, sau pentru el de poeţii Curţii şi în care se deplânge (falş), moartea imaginară a iubitei (care nu se gândea în nici un fel, la anii ei cei tineri, să accepte un asemenea tragic destin, deşi mormântul o aştepta, pregătit de meşterii Seniorului, în Catedrală).

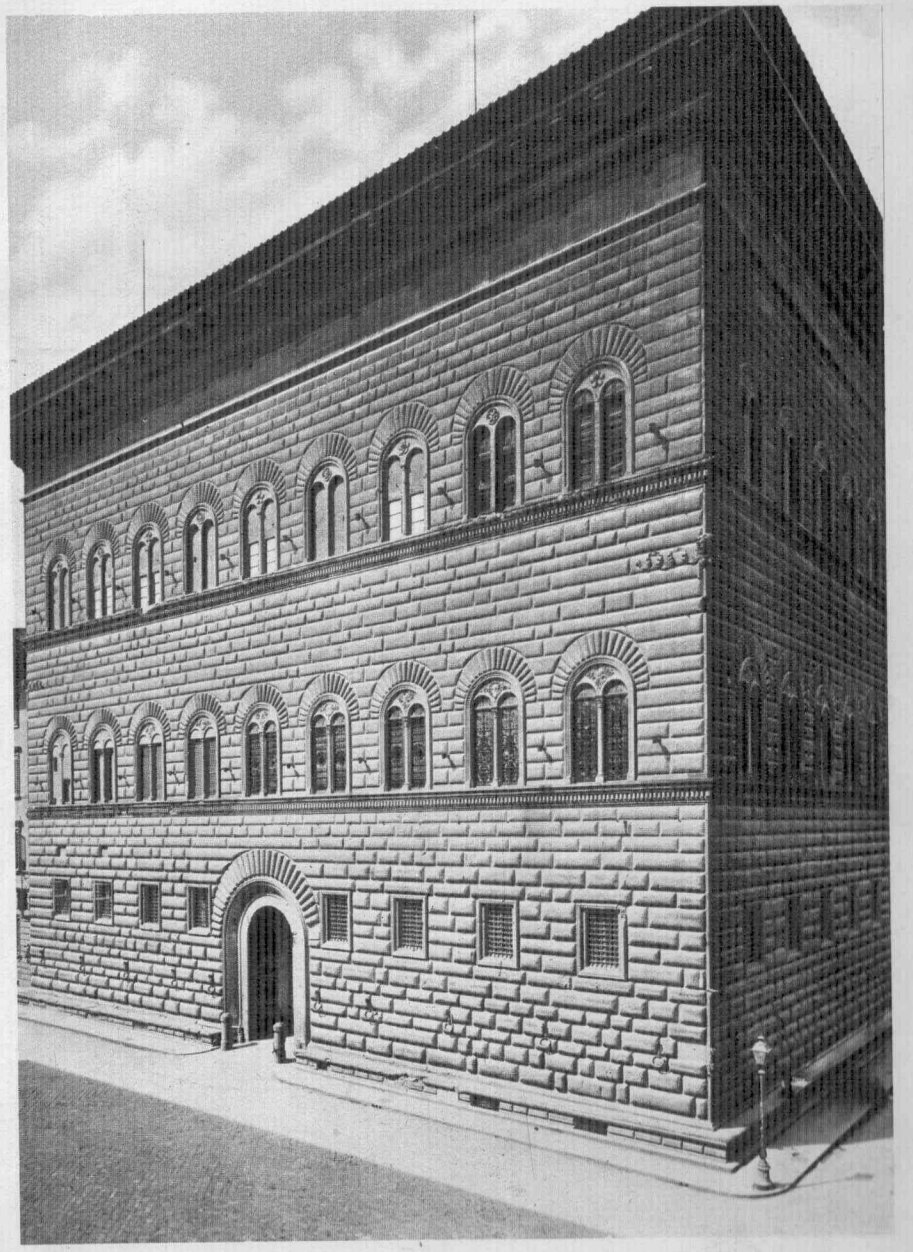
De fapt, în locul inspiraţiei, care să pornească din realitatea unui sentiment, şi în acest caz Petrarchismul dicta încă în materie de Poezie. De aici impresia de convenţionalism şi de aici simţul de deprindere lirică, la care se adaptează aceste cunoscute „Isotee" ([69]).

Călugărul Girolamo Benivieni, unul din cei mai aprigi discipoli ai celuilalt Girolamo dela Florenţa, a fost şi poet; un poet mistic, inspirat de-o împrejurare excepţional de dramatică şi deci aptă să determine creaţia. Atâta numai că în „Laudele" lui Benivieni şi tocmai în acelea în care îşi propunea să exalte Iubirea divină, răceala abstracţiilor teologice, ca şi „nesăţiosul intelectualism al filozofului platonizant", întunecă orice avânt al inspiraţiei şi al Lirismului ([70]). Ceeace nu este de mirare, în cazul său de contestator al Poeziei, pe care o declara la un moment dat inutilă pentru omenire, chiar când este „gravă şi onestă" ([71]).

Iată apoi alt poet florentin, Ugolino Verino, în faţa unui sugestiv program de realizat: un „carme" în trei cărţi, pe care îl intitulează De illustratione Urbis Florentiae şi care-şi propune să ilustreze poetic gloriile Florenţei, din punct de vedere istoric, literar şi artistic. Deci, o poemă a Florenţei, în care să i se facă elogiul, de către un poet al Renaşterii, în cel mai splendid moment al marei sale ascensiuni între cetăţile lumii.

Iar rezultatul transpunerii în versuri a acestui program, n'a putut întrece obişnuitele rezultate, cu care ne-au deprins până acum toţi poeţii pe care i-am solicitat.

„Compunerea" lui Verino (şi trebue să ţinem la acest epitet, care denotă şi procedeul), nu se distinge cu aproape nimic din categoria aridă a cataloagelor de tipul celui geografic al lui Berlinghieri, menţinând aceeaş confuzie între Poezie şi erudiţie, sub auspiciile, inutile de altfel, ale lui Dante, pe care le presupun atâtea alte „poeme" con-



timporane (ca aceea a „eruditului" Giovanni Nesi, alt discipol al lui Marsilio Ficino) (72).

In asemenea condiţii, se va înţelege de ce unii foarte bine intenţionaţi interpreţi ai Renaşterii, pe cât de profunzi cunoscători ai tuturor aspectelor ei, atunci când este vorba de Literatura secolului XV italian, nu se sfiesc să declare că aceasta „şi-a propus să abdice dela nota ei originală" (73), complăcându-se în ordinea curentă a expresiilor admise şi evitând „notaţia prea actuală", „sacrificând deci cu uşurinţă calităţile naţionale şi facultăţile fundamentale ale spiritului italian, cel atât de pitoresc, de realist şi de fermecător".

Motivul a fost interpunerea modelelor clasice între realitate şi scrieri, întrucât pentru un latinist al Renaşterii, „nu a mai fost vorba să spună ceeace era, să zugrăvească ceeace vedea, să prelungească realitatea vieţii sale interioare, lumea de impresii şi de senzaţii care-l solicitau; totul era să asculte de model, să rămână credincios stilului, să nu trădeze forma şi spiritul latinităţii. Anihilându-se pe sine, scriitorul ajungea să nu mai fie, să nu mai gândească, să nu mai observe decât atunci când Limba latină a fost, a gândit şi a observat pentru el, înaintea lui".

Deaceea, chiar dacă Poezia s'ar fi străduit să se afirme, între celelalte forme şi expresii ale Renaşterii, o pândea servilismul modelelor, abdicarea dela orice conştiinţă morală sau politică şi erudiţia, excesul de intelectualism, în stare s'o înăbuşe în germen (74).

Separat de contactul direct cu poporul, cu Natura, cu viaţa, poetul se lasă împresurat, în clipa creaţiei, de prea multe reminiscenţe literare, „spre a aduce în reprezentarea lucrurilor, virginitatea sufletească de care ar fi fost nevoe".

Tirania modelelor se exercita în aşa măsură către sfârşitul secolului, încât un poet ca Sannazzaro se putea mândri — şi este propria sa mărturisire — „că n'a făcut niciodată vre-un lucru pe care să nu-l fi văzut la bunii autori", bine înţeles ai Antichităţii. Aşa după cum şi Poliziano se lăuda — după acelaş fel de mărturisire — „că biblioteca îi ajungea până în acoperişul casei". (Iar în biblioteca lui Matei Corvinul dela Buda, una din cele dintâi ale Europei umaniste şi putând rivaliza cu biblioteca Ducelui dela Urbino, se găseau opere care interesau mai ales Teologia,

Filozofia, Istoriografia şi Arta Militară, Astrologia şi Istoria Naturală, pentruca în schimb Poezia şi Retorica, să ocupe un loc mult mai modest).

Ne-mai-putând vedea, contempla şi simţi nimic prin ei înşişi, asemenea poeţi se înţelege de ce nu colorau un tablou, de ce nu inventau o imagină, de ce nu riscau un epitet, care să nu fie „de origină savantă". Aşa încât, „emoţia nu mai era omenească, ci literară. Arta nu mai consta din vioiciunea sentimentului Naturii şi din fidela traducere a acestui sentiment. Ea, ne-mai-inspirându-se dela arbori, ci din cărţi, poetul cânta Natura în elegante adaptări dela alţi poeţi. Nu mai exista Poezie: îi luase locul erudiţia".

Dar să părăsim varietăţile, oricâte, ale Poeziei lirice erotice (predominante), în care s'a complăcut secolul XV, spre a ne opri o clipă asupra Liricei politice, deci asupra aceleia mai obligator grefată pe realităţile imediate. Căci deoarece Renaşterea a fost actualizarea vieţii, în formele ei individuale şi colective, ne-am aştepta ca acest motiv de inspiraţie să fi insuflat poeţilor mai multă simţire şi o mai sinceră exprimare.

In realitate însă, şi în această privinţă Critica literară nu găseşte motive de prea mult entuziasm. Căci poeţii făceau şi de data aceasta abstracţie de realităţile istorice, dând evenimentelor „o coloratură arhaică, antică", după cum victoriile ce urmau acelor evenimente, se celebrau cu o pompă imitată după aceleaşi modele (75).

Restul Liricei avea cel mult caracter „cortigianesco", de poezie improvizată pentru nevoile vieţii de Curte, mergând dela versificarea invitaţiilor de nuntă sau de botez, la cele mai plate adulaţii, sau la rolul de propagandă politică în favoarea unui succesor la o domnie uzurpată, etc., pentru ca Lirica politică a Renaşterii să capete un accentuat caracter encomiastic, capabil să se adapteze la orice nevoe sau dorinţă a Seniorului, în slujba căruia se afla în tot felul.

Chiar şi cei mai convinşi adepţi umanişti ai Clasicismului, fie ei scriitori sau poeţi, au continuat să „petrarchizeze", indicându-l pe cântăreţul Laurei ca indiscutabil model.

Iată de ce un erudit ca Guiniforte Barzizza introducea sonete „vulgare" din Canţonierul lui Petrarca, în proza sa

ciceroniană şi latină, sau fragmente din Triumfurile aceluiaş poet „italian", „spre a confirma teoria sa despre iubirea intelectuală" (o epistolă din 4 Martie 1439) (76).

De unde se poate deduce că dacă toată Lirica italiană, dela Guinizelli la Cino da Pistoia şi dela Dante la Petrarca, se complăcuse în „intelectualizarea" sentimentului iubirii, spre a-i da Liricei consistenţă filozofică şi a-i găsi justificarea pentru caracterul ei mistic sau moral, acest proces se întâmplase la aceia în mod firesc, nedeclarat, în orice caz. Procedeul lor, din această cauză, rămăsese un procedeu liric, nu cerebral.

Acum însă, adică în secolul XV, poeţii, sau cei ce practicau Poezia într'un fel sau altul, ţineau să discute asupra caracterului intelectualist pe care trebuia să-l aibă Lirica lor de iubire, chiar cu riscul de-a o distruge.

Iar în asemenea condiţii, poeţii, abdicând dela rolul lor, spre a-l primi pe acela de simpli literaţi şi imitatori, nu mai puteau opri către sfârşitul secolului decăderea Poeziei în cel mai plat convenţionalism şi în cea mai „decolorată imitaţie petrarchistă" (77).

Dar lucrurile au mers şi mai departe, în acest proces de renunţare la o configuraţie proprie din partea Liricei: poeţii, fie că erau simpli „oameni de profesie", fie că erau improvizatori naivi, au avut conştiinţa necesităţii de reînoire a Petrarchismului, dar n'au izbutit s'o facă. Aşa dar: nu numai că nu s'au putut desrobi de obsesia modelului, dar n'au izbutit cel puţin ca, imitându-l, să inoveze întrucâtva în tradiţia aceasta.

Sau, când au voit să renunţe la acel model (foarte rare sunt cazurile unor poeţi ca Antonio Tebaldeo, sau Aquilano), au pus în locul său tot felul de subtilităţi, de exagerări şi de manierisme, făcând începutul, în cadrul Liricei secolului XV şi XVI, a „concetismului" şi a „preciozităţii".

Considerând apoi situaţia Poeziei latine a Renaşterii, se va putea recunoaşte, ca un titlu de glorie al ei, faptul că Umaniştii au readus-o la conştiinţa Artei, după aproape douăzeci de secole, în decursul cărora, chiar dacă Limba latină mai fusese pusă la încercare de numeroşi versificatori, ea se fixase definitiv drept expresie a gândirii teologice, sau a speculaţiilor de tot felul.

Italienii Renaşterii au retrăit în conştiinţa lor poetică şi în aşa măsură această formă de exprimare a Clasicis-

mului integral (au existat şi poeţi italieni, care au folosit deopotrivă Limba greacă, pentru noile lor încercări lirice), încât se poate vorbi în epoca modernă de o Poezie latină.

Acestui incontestabil merit al Renaşterii, cu toate realizările unui Poliziano, sau ale lui Pontano, nu i se poate însă adăoga şi acela, pe care avem dreptul să-l pretindem, faţă de ceeace realizase Dante sau Petrarca servindu-se de Limba naţională italiană („vulgară"), a unei capodopere.

In cercetarea noastră asupra celorlalte Genuri mai dezvoltate din timpul Renaşterii, ne vom opri acum din nou în faţa cazului oferit de Poezia epică.

Dacă Lirica italiană s'a constatat că era prea îndatorată tradiţiei trubadurice şi antecedentelor unor poeţi ca Petrarca sau Dante, din punct de vedere epic inspiraţia era în schimb cu totul liberă de asemenea şi alte obligaţii. Căci „materia epică" era în Italia toată franceză (Roland), veche şi desfigurată prin circulaţia orală a unor „cântăreţi de stradă" (I cantastorie).

In schimb, prestigiul lui Homer şi al lui Virgiliu (acesta foarte popular în Evul Mediu, ca personalitate, sau ca poet al frumuseţilor dela vers la vers, nu ca poet cu adevărat epic), acest prestigiu era liber să se exercite, în sfârşit.

Ce se constată de fapt, în legătură cu Poezia epică a primei Renaşteri?

Dacă este vorba de Epica latină, faptele eroice pe care le evoca aceasta se confundau în generic şi foarte cu greu se mai puteau reculege de sub povara „eruditelor ficţiuni" ([78]).

Dacă este vorba de Epica italiană, rezultatele artistice sunt consemnate în încercări ca aceea a lui Antonio Cornazzano, dintr'o poemă ca Sforziada, sau ca aceea a unui Lorenzo Spirito (Gualtieri) din Perugia, autor al unei poeme de mai mari pretenţii, ca L'altro Marte ([79]).

Clasicismul Renaşterii, în sensul directei imitări a Antichităţii, s'ar fi putut defini de fapt fie şi numai prin producţia epică.

Pe câtă vreme tocmai secolul XV şi tocmai Florenţa (cu Luigi Pulci, primul autor nou de epopee), au promovat întronarea materiei epice vechi, dar nu antice, ca punct de plecare al unei noi înfloriri epice, pe astfel de baze, încât să se ridice la proporţiile şi valabilitatea unei adevărate

epopei naţionale, pentru câteva secole şi pentru întreaga Europă, din Franţa secolului XVII, în Transilvania şi în Bucovina lui Budai Deleanu.

Punctul de plecare al acestei noi şi specifice evoluţii, este poema Morgante a florentinului Pulci (contimporan cu Lorenzo), despre care se poate spune numai atât, în ce priveşte contactul său cu Clasicismul, fie şi în ce priveşte stilul, sau elaborarea formală (căci de un „material" clasic şi mai puţin ar putea fi vorba) ([80]): Poema sa este lipsită de o „unitate organică de structură"; modul de elaborare „fantastică", diferă în decursul acţiunii; faţă de arhitecturile complexe ale vremii, poetul se dovedeşte sau incapabil, sau desinteresat; opera sa este lipsită de calităţile obişnuite „de simetrie, de echilibru constructiv şi de intimă organicitate"..

Cu alte cuvinte, Morgante nu poate fi acceptată drept o operă „clasică", nici prin subiect, nici prin factură.

Luigi Pulci, primul epic al Renaşterii, este de fapt „un diletant al Artei cântăreţilor publici de istorii".

Pe de altă parte, dacă rare şi inexpresive au rămas încercările altor poeţi epici de readucere în actualitate a lui Homer şi Virgiliu, n'au lipsit în Renaştere încercări (una, de exemplu, este a florentinului Ugolino Verino, pe care l-am amintit şi cu alt prilej), de-a se da formă clasică şi expresie latină, epopeilor populare cavalereşti medievale([81]). Deci procesul este invers: formă clasică, pentru un conţinut tradiţional şi quasi-folkloristic.

Intre centrele mai active (şi în toate privinţele) ale Renaşterii, se ştie apoi că s'a înscris dela început Ferrara ([82]).

Dând dovadă de o vitalitate deosebită şi de o continuă ambiţie de a rivaliza cu alte centre mai mari, la Ferrara şi la Curtea ei aveau să cunoască o excepţională dezvoltare Poezia epică în a doua parte a secolului primei Renaşteri şi în cel următor, prin „octava de aur". Căci de Ferrara avea să se lege prezenţa în Literatura italiană a unei capodopere ca aceea a lui Ariosto; prin ea secolul XVI avea să rectifice excesele intelectualiste ale celui anterior. Până atunci însă, se constată şi la Ferrara aceeaş stare de inferioritate estetică, atunci când este vorba de realizările poetice propriu-zise. „Poezia este de calitate inferioară, haotică şi hibridă". Ea se foloseşte de cele mai disparate împrumuturi şi „mai mult juxtapune decât acordă între ele elementele. Ea nu creiază, ci repetă".

Ceeace înseamnă, după părerea noastră, că rolul Poeziei, ca valoare de Artă, se reduce la acela modest de accesoriu al vieţii, întocmai ca un obiect oarecare, de folosinţă curentă, un vas de ceramică, un evantai, o statuetă, un costum, care trebuia să îndeplinească funcţia de-a contribui la un complex ansamblu de realizări estetice, dar care nu trebuiau să aspire la o individualitate estetică proprie şi proeminentă. Acesta a fost rolul Poeziei şi cu el, al Literaturii în general.

Deaceea supremaţia în această vastă şi complexă punere în scenă care a fost Renaşterea, au deţinut-o valorile plastice, de care s'au servit în primul rând regisorii (aleşi totdeauna dintre artiştii plastici).

In ce priveşte Teatrul Clasic, în loc de-o impresionantă înflorire a Tragediei, fie chiar şi în limba latină, dar sub influenţa unor modele ca acelea ale Teatrului grec, sau chiar roman, pentru o societate dornică de fast şi de viaţă colectivă asemănătoare celei din Antichitate, la care spectacolele în aer liber ar fi putut să fie din nou în mare consideraţie, producţia dramatică a secolului XV se găseşte într'o surprinzătoare inferioritate.

Tragedia este, într'adevăr, cu totul tributară imitaţiilor, fără ca prin această abdicare dela creaţiile originale să se fi putut realiza, oricum, opere meritorii ([83]).

Ceva mai bună se arată a fi în schimb starea Comediei latine, fără însă a putea vorbi nici în acest caz de realizări demne de reţinut pentru marea Istorie a Teatrului; nici chiar în cazul unui comediograf ca Ludovico Ariosto, sau ca Aretino, spre a nu pretinde excesiv de mult dela talentul şi originalitatea unui reprezentant al Renaşterii, atât de adesea invocat de noi, ca L. B. Alberti (aluzia priveşte comedia sa moralizatoare Philodoxus); precum nici în cazul încercărilor dramatice ale unui Enea Silvio Piccolomini, viitorul Papă Pius II, amintit aici pentru comedia latină Chrisis ([84]).

De altfel, nu poate fi vorba de o funcţie dramatică reală, pe care s'o fi îndeplinit asemenea opere.

Căci mai toate aceste comedii latine nu s'au reprezentat, autorii lor considerându-le adesea drept simple exercitări literare de tinereţe ([85]).

Se ştie, pe de altă parte, cât de populare au rămas în cadrul spectacolelor din Italia, aşa-zisele Sacre Reprezentări, dela Flagelanţii Umbriei francescane (sec. XII—XIII), la marile spectacole ciclice dela Florenţa, până târziu în Renaştere.

Caracterul popular al acestor reprezentaţii, pe de-o parte; şi cel spectaculos, pe de alta, puteau să fie un bun pretext pentru pretenţiile de Artă literară ale Renaşterii, de a se ridica până la creaţiile unui Calderon, dacă nu ale lui Shakespeare, asigurând astfel acestei epoci de mari valori estetice, o capodoperă a Dramaturgiei.

Nu poate fi însă cazul de aşa ceva, examinând Sacrele Reprezentări. Căci dacă ar fi să le cercetăm pe cele practicate la Florenţa (unde genul acesta a cunoscut totuş cele mai frumoase momente), n'ar fi greu să ne dăm seama cât de departe erau asemenea spectacole populare, cu caracter foarte apropiat (în ce priveşte structura lor semi-populară şi provenienţa lor semi-medievală), de pretenţiile adevăratei Arte ([86]), lipsindu-le cu totul „spiritul creator şi ingeniozitatea dramatică".

Prin nimic, nici prin inspiraţia sacră, nici prin materialul folosit, nici prin stilul popular, nici prin anacronismele pe care le tolerau, nici, desigur, prin romanţiozitatea situaţiilor de preferinţă, aceste Sacre Reprezentări, prelucrate la Florenţa în plin secol XV, chiar şi de un spirit rafinat ca Lorenzo dei Medici, nu dovedeau prin nimic contactul cu marile creaţii ale Antichităţii, din punct de vedere dramatic, deşi ele constituiau de fapt spectacolele cele mai vii şi mai apreciate de public.

Să încercăm acuma alte căi, pentru a descoperi adevăratele realizări de Artă ale Literaturii din secolul XV?

Să ne îndreptăm spre aşa-zisele Poeme mitologice?

In numele lor poate vorbi cu suficientă valabilitate acel Driadeo d'Amore al lui Luca Pulci, în care excesele erudiţiei se fac notate la tot pasul, iar atmosfera generală, de răceală şi monotonie, nu îngăduie în nici un fel o apropiere cu încredere de-o asemenea operă ([87]).

Sau iată cazul Poeziei pastorale.

Se ştie ce importanţă a căpătat în Literatura Renaşterii şi, prin ea, în Artele figurative, alături de Poezia epică şi de cea lirică, sau cu ele şi prin ele, Poezia aceasta pastorală.

Inceputul succesului fusese de fapt asigurat în acest sens de un precursor al Renaşterii, ca Boccaccio. Iar după apariţia Arcadiei lui Sannazzaro, acelaş succes avea să

se prelungească prin Tasso şi Guarini, până târziu, spre cele dintâi semne ale Romantismului.

Nu mai puţin excepţional a fost apoi succesul Genului pastoral, în ce priveşte vastitatea ariei de dezvoltare.

Calitativ însă, se deplânge în Renaştere şi realizarea unor opere de poezie, în cadrul celei pastorale. „Dela Petrarca înainte — confirmă Burckhardt ([88]) — a apărut un fel de bucolică falşă, convenţională, o adevărată furie de-a scrie egloge, după imitaţia celor ale lui Virgiliu, în versuri latine sau italiene. Ca o derivaţie a sa, a apărut romanul pastoral al lui Boccaccio şi atâtea altele până la Arcadia, sau, mai târziu, farsa pastorală în maniera lui Tasso şi a lui Guarini, toate lucrări scrise într'o admirabilă proză sau în versuri perfecte, în care însă viaţa pastorală nu figurează decât cel mult cu un costum îmbrăcat pentru aparenţele exterioare şi exprimându-se sub acel costum sentimente proprii ale unui fel cu totul deosebit de oameni".

Dacă acestea sunt aspectele pe care le oferă Literatura secolului XV, considerată fie prin reprezentanţii ei cei mai autorizaţi, fie prin Genurile care s'au bucurat de cea mai unanimă preţuire, poziţia pe care a ocupat-o valoarea aceasta, în raport cu celelalte manifestate de Renaştere, începe să se precizeze.

Iar dacă alături de constatarea rezultatelor estetice, cu privire la posibilităţile unor mari creaţii literare, ne vom interesa de aderenţele aceloraşi valori literare la adâncul naţional al sufletului colectiv (ceeace ar întregi cu o preocupare de ordin social investigaţiile asupra Literaturii din Renaştere), nu ne va fi greu să constatăm că literaţii iniţiaţi, fie chiar cu riscul de-a constitui în mijlocul societăţii timpului o adevărată castă de aristocraţi ai gândului şi ai scrisului.

Trebue să spunem apoi imediat că această constatare nu-i priveşte pe pictori, şi pe artişti în general, întrucât ei au păstrat contactul cu masa poporului, pe care l-au reprezentat şi cu care s'au identificat, drept adevăraţii exponenţi ai săi, fie că era vorba de un arhitect ca Brunelleschi, sau de un sculptor ca Donatello.

In schimb, s'a spus ([89]) Poggio Bracciolini, Cristoforo Landino, Marsilio Ficino, sau Arghiropol, deci intelectualii care asigurau gloria Florenţei, în felul lor nu se dovedeau deo-

potrivă de prezenţi în entuziasmul publicului, pe care-l reprezentau.

Limitarea Literaturii la un cerc de iniţiaţi s'a făcut cu bună ştiinţă, întrucât Renaşterea s'a închis din proprie iniţiativă într'un asemenea cerc, indiferent de origina lor adeseori plebee, prin simpla participare la „înaltele învăţături umaniste".

In această aristocraţie erau admişi, principial, şi oamenii din popor, dar cu obligaţia ca în prealabil să fi dobândit titlurile acelei nobleţe prin participarea la mişcarea umanistă, în forme şi manifestări prin definiţie nepopulare, adică nu „vulgare", ci savante, adică latine.

Este drept că reacţiunea împotriva acestei izolări se va produce în curând şi ea va avea grave urmări pentru programul latiniştilor. Dar, nu este mai puţin adevărat că felul de a fi şi de a scrie al acestor literaţi, chiar atunci când vor renunţa la Limba latină, se va resimţi de prima îndrumare. Iar când un scriitor ca Teofilo Folengo (cunoscut sub numele de Merlin Cocai), va avea ideea să folosească, cu evidente intenţii umoristice, o latinească „macheronică", el nu va scrie pentru popor, ci tot pentru cercul închis al acelei aristocraţii de savanţi, care să poată înţelege şi aprecia caricaturizarea acelui stil şi a acelui fel de a face versuri ([90]).

Mişcarea de Cultură din vremea Renaşterii ni se precizează astfel drept o mişcare promovată de iniţiaţi, pentru iniţiaţi, spre deosebire de Evul Mediu, care reprezentase o formulă de Cultură mai universală din punct de vedere naţional, pe cât Renaşterea o va reprezenta din punct de vedere cosmopolit, dar tot „academic".

Cultura în Renaştere va fi mai mult militantă, decât meditată.

Deaceea se pot găsi cazuri de plebei florentini, care, într'o generaţie, în zece ani, se ridicau până la cele mai înalte grade de Cultură, perfect asimilată, dar care nu au produs nimic pentru acea Cultură, mulţumindu-se s'o promoveze şi să îndeplinească atribuţii de Cultură cel mult.

De aici lipsa de opere mari de Literatură, cu toată atmosfera foarte prielnică pentru ele.

In Artele plastice noua formulă avea un mare şi nesdruncinat sprijin, în spiritualitatea religioasă, necontestată anterior, ca în Literatură.

Oricum, acest sentiment de izolare al poetului de „vulgul"

neiniţiat, prin practicarea unei Literaturi căreia forma latină îi păstra caracterul „aulic", adică „de Curte" şi de aristocratică izolare, îl chinuise şi pe Dante. In cazul său totuş, victoria fusese de partea concesiilor făcute poporului, adică mulţimii de cititori neiniţiaţi, pe care poetul îşi propusese să-i îndoctrineze, să-i „înveţe" şi să-i facă prin aceasta mai buni.

Dante se dovedise astfel însă adeptul unei concepţii didactice şi medievale, despre rolul social al Literaturii şi al literatului.

Petrarca, în schimb, se emancipase curând de-o asemenea „prejudecată". Căci el s'a dovedit mai puţin preocupat de admiraţia mulţimii, decât de tributul câtorva („vulgi enim laus apud doctos infamia est", mărturisea el, într'adevăr, în una din F a m i l i a r e (91), ceeace l-a şi făcut să-şi încredinţeze faima renumelui unei poeme ca A f r i c a, realizată în vederile celei mai pretenţioase Arte Poetice clasice şi în hexametre latine.

Această tendinţă de izolare în lumea iniţiaţilor şi numai a lor, se va accentua în primul secol al Renaşterii. Poliziano, spre exemplu, va scrie câteodată într'o latinească atât de obscură, încât aproape că nu va fi accesibilă. „Fac aceasta într'adins — spunea el — deoarece scriu pentru învăţaţi, iar nu pentru vulg".

Izolării spiritului, îi va corespunde retragerea din mulţime şi înălţarea lui spre cele mai inaccesibile culmi ale gândirii platonice. Iar Arta, „va căpăta şi ea titluri de nobleţe şi se va face aristocrată. In loc de-a se mai scrie pentru toată lumea, într'o limbă pe care toţi s'o poată înţelege, se va scrie pentru câţiva, într'un stil de adevăraţi iniţiaţi. Scriitorii, în loc să se confunde cu poporul şi să se îmbogăţească din atingerea cu el, fug de popor şi se ascund în dosul zidurilor de cărţi. O nouă aristocraţie, aristocraţia intelectuală, s'a întemeiat".

Apropiindu-ne de ceeace poate constitui o „teză" despre Renaştere, în cadrul unor concluzii ce se impun prezentei lucrări, urmează a defini poziţia secolului XV, faţă cu cel anterior, de Renaştere presimţită.

Faptul că, în realitate, secolul XIV a cunoscut problemele de Cultură şi de Artă, pe care secolul primei Renaşteri le va intensifica la maxim şi le va realiza la superlativ, nu mai este astăzi un adevăr contestat în Istoriografia Renaşterii.

Iată-l, de exemplu, precis confirmat de Burckhardt (92): „...A fost însăş Cultura vigurosului secol XIV, aceea care a preparat în mod necesar victoria completă a Umanismului şi cei mai mari reprezentanţi ai Literaturii italiene din acea epocă, au fost cei dintâi care să deschidă toate porţile invaziei Antichităţii în secolul XV".

Aceeaş formulă, cu privire la momentul „titanic", trăit de Italia înainte de Renaşterea propriu-zisă, se precizează în următoarele cuvinte ale celuilalt interpret al Renaşterii, curent invocat totdeauna, adică Philippe Monnier (93): „La începutul secolului XV, sufletul italian a suferit o diminuare, deoarece s'a simţit obosit. In cele câteva secole anterioare, acelaş suflet a luptat, a visat şi a produs doar atâta de mult! A înflorit într'o vegetaţie atât de luxuriantă! A strălucit de-o lumină atât de vie! Momentul titanic al Italiei, momentul său epic, nu este Renaşterea; ci sfârşitul Evului Mediu, începutul Erei noi, care s'a deschis odată cu secolul XII, plină numai de sforţări grandioase şi de creaţii sublime, care a organizat Comuna, care a făcut Liga Lombardă, care a construit catedralele, care a împânzit lumea de bancheri şi de negustori italieni, care l-a dat gândirii pe un Sfânt ca Toma din Aquino şi Creştinismului pe un Sfânt ca Francesco din Assisi, Papalităţii pe Inocenţiu III, Poeziei pe Dante, erudiţiei pe Petrarca, Prozei pe Boccaccio şi Artei pe Giotto.

„Să ne gândim la totalul de vitalitate, la izbucnirea de substanţă umană de care a fost nevoe spre a creia, la câteva momente departe unul de altul, asemenea genii şi asemenea giganţi... Umanitatea iese însă totdeauna înfrântă dintr'o astfel de risipă. A venit vremea ca, după atâta dăruire, spiritul să se recupereze. A venit vremea ca după ce a săvârşit atâta, să se odihnească. Umanitatea se odihneşte în secolul XV, prin Umanişti".

In ce ne priveşte, vom preciza că „Omul" s'a realizat pe sine, deplin, în secolul XV.

Şi s'a voit cât mai înalt ca statură pământească şi cât mai frumos împodobit.

Un Zeu.

Zeii au fost readuşi pe pământ, ca să se măsoare Omul cu ei. Şi adesea el a fost mai presus de Zei, căci el i-a făcut pe dânşii.

Făuritorii de Zei — pictorii şi sculptorii — au fost muritorii cei mai preţuiţi, drept atare.

Aşa s'au impus valorile Artelor plastice în Renaştere.

Dar nu trebue uitat că un secol mai înainte, Omul se ivise pe orizontul lumii, tot aşa de îndreptăţit să se confrunte cu Divinitatea, tot aşa de sigur că va ajunge la Ea, cu preţul oricăror stăruinţi şi jertfe.

Arta lumii, de data aceasta prin Literatură, l-a adoptat pe Dante şi cu el pe marii poeţi.

Dante, Petrarca şi Boccaccio, deodată, scrutează sufletul lor şi prin el al Omului şi prin acesta al omenirii, ca să-i afle cele mai ascunse refugii şi să-l aducă la lumina unei noi conştiinţe de sine.

Ei sunt marii desrobitori ai Omului prin Literatură.

Deaceea, noi privim secolul XIV italian ca o epocă de interiorizare prin Literatură şi secolul XV, al Renaşterii de început, drept o epocă de exteriorizare prin Artele plastice.

O precizare mai semnificativă în privinţa acestei alternări de valori între cele două epoci, de pregătire şi de afirmare a Renaşterii, se poate afla urmărind felul cum s'a conturat figura omenească la Dante şi la Petrarca, paralel cu întruchiparea ei plastică, în opera pictorilor contimporani.

In această investigaţie, se poate pleca dela un vers din Paradisul dantesc (c. I, v. 95): „...per le sorrise parolette brevi...", spre a se ajunge la constatarea că la acest poet, ca şi la toţi ceilalţi ai Dulcelui Stil Nou (secolul XIII—XIV), figura umană, în speţă cea femenină (căci pe ea o slăveşte întreaga poezie de iubire a Liricei post-trubadurice), se reduce la descrierea ochilor, a frunţii, a palorii feţei şi a surâsului.

Corpul este încă inexistent în Literatură, ca şi în Pictură. Giotto însuş, marele revoluţionar al Picturii italiene anterioară Renaşterii, nu a descoperit corpul omenesc.

Toate întruchipările de oameni pictate de Giotto, cărora le-a insuflat viaţa prin expresia feţei, prin ochi, prin zâmbet şi privire, au trupurile încă rigide, cu stângăcie reprezentate, nepuse în perspectivă.

Corporal, icoanele lui Giotto nu s'au desprins de pe zidul pe care stau zugrăvite.

Această descoperire a corpului omenesc, pe care o va impune în Pictură Andrea Mantegna, drept iniţiator al „Picturii umaniste", apare însă în Poezie cu Petrarca.

Putem spune deci, că în acest sens Renaşterea începe

în Italia literar încă din secolul XIV, precedând cu un secol Renaşterea în Artele plastice.

Intr'adevăr, pentru Petrarca Madona Laura este mai mult decât un zâmbet şi o privire. Ea este iubita iubită pentru sufletul ei, dar şi pentru înfăţişarea pământească a întregii făpturi.

Mărturie despre aceasta, stau nenumărate versuri ale Cancionierului, din care se fac amintite acum versurile de început ale celebrei Chiare, fresche e dolci acque: „...Ove le belle membra/ Pose colei che sola a me par donna;/ Gentil ramo, ove piacque, Con sospir mi rimembra,/ A lei di fare al bel fianco colonna;/ Erba e fior che la gonna/ Leggiadra ricoverse/ Con l'angelico seno...".

Şi totuş, lăsând să treacă neobservată de sine însuş o asemenea descoperire, Petrarca îşi considera poeziile lirice în categoria unor neinteresante „nugae", aşa după cum, un secol mai târziu, Lorenzo şi Poliziano, cu aceeaş conştiinţă despre „fleacurile" („nugae") ce s'ar fi putut „cânta" în limba curentă a poporului („italiano volgare"), aveau să facă aceleaşi concesii gravelor convingeri de Umanişti pe care le aveau.

Ce să mai spunem apoi despre convingerea, destul de curentă astăzi în Istoria Teatrului Italian (94), că de fapt Comedia Renaşterii s'a născut cu Boccaccio, deoarece în Decameronul său se găsesc în germen „intrigile, costumele, caracterele, dialogul şi stilul" acelei Comedii? In felul acesta, „paternitatea spirituală a Comediei îi revine lui Boccaccio, care a conceput cel dintâi o reprezentaţie cu actori-spectatori, cei zece din „vesela tovărăşie", chiar cu decorul scenic mai dinainte fixat, după normele care vor fi apoi doar reluate de comediografii propriu-zişi ai Renaşterii".

Nu numai literar se poate vorbi însă de o anticipare cu cel puţin un secol a Renaşterii, în cele mai semnificative şi esenţiale aspecte. Căci iată care pot fi rezultatele unei anchete asupra întreprinderilor arhitectonice, dacă nu chiar asupra operelor de Sculptură şi Pictură, ale secolelor anterioare, faţă de cel propriu-zis al Renaşterii (95):

La Florenţa, până în primele decenii ale anului 1400, cea mai pasionantă şi grea problemă pentru arhitecţi rămăsese terminarea Catedralei S. Maria del Fiore, începută cu mai bine de un secol în urmă (în toamna anului 1296; Dante se născuse de un an), după planurile lui Arnolfo di Cambio

şi pe care nici o clipă Renaşterea nu s'a gândit s'o părăsească, spre a o realiza după alte criterii constructive.

In tot decursul secolului XIV lucrările fuseseră continuate, la început de Giotto (bătrân de 70 de ani), care a realizat (în parte) Turnul Clopotniţei, terminat până sus în 1359 de Fr. Talenti, şi de alţi arhitecţi care-au dus construcţia până la zidurile de sub Cupolă (1421), fixând toate ornamentele de pe portaluri şi liniile de desfăşurare a bolţilor din interior.

Cupola avea să fie încheiată de Brunelleschi în 1433, iar „lanterna" de piatră albă din vârful Cupolei se terminase de instalat în 1461.

Ceeace înseamnă că între 1296 şi 1461 s'a realizat u n i t a r, cu toate trecerile dela o epocă la alta şi dela un stil la altul, această Catedrală a Florenţei, a cărei unitate nu se resimte vizibil prin această încrucişare de forme de Civilizaţii, dintre două Ere, întâmplată între sfârşitul secolului XIII şi a doua jumătate a secolului primei Renaşteri.

Sinteza lor fusese asigurată de simţul armoniei şi al proporţiilor, de simţul răspunderii faţă de Artă a fiecărei generaţii de meşteri, în măsura în care funcţionase perfect şi simţul compoziţional, constant la artiştii Florenţei.

Exemplul ilustrează însă nu mai puţin teza cu privire la determinarea unei Renaşteri în latenţă, încă din secolul lui Dante şi al lui Giotto.

Lângă acest Dom al Florenţei şi vechea Catedrală din faţă (actualul Batister), Loggia del Bigallo fusese construită şi ea în secolul XIV (1352—1358). Biserica dela Orsanmichele, cu Tabernacolul lui Orcagna în interior, fusese terminată cam în aceeaş vreme (1349—1359), urmând ca în Renaştere să i se adaoge doar unele ornamente exterioare, precum au fost statuile din nişe, sau stemele policrome ale lui Della Robbia.

Loggia della Signoria, de sub turnul medieval al Palatului Comunei, fusese realizată de Simone Talenti între anii 1376—1381, spre a prevesti, atât de categoric, prin deschizătura imenselor arcade, marile inovaţii ale Renaşterii.

Palatul cel vechi al Comunei, construit între 1298—1314 (Dante îl lăsase în lucru, când plecase în exil), în arhitectura masivă a secolului XIII, avea să-şi impună nota sa caracteristică, prin linii şi motivul decorativ al blocurilor de piatră suprapuse vizibil, în toate faţadele de palate florentine, chiar şi din Renaştere (dela Palazzo Strozzi, la Davanzati şi Pitti).

Podul Vechi, unul din cele mai pitoreşti din câte fac

legătura între cele două maluri ale Arnului, fusese şi el reconstruit, aşa cum a rămas apoi totdeauna, încă din 1345. Acest Ponte Vecchio avea să determine apoi, din arc în arc, replica celorlalte: Ponte Santa Trinità, Ponte alla Carraia, Ponte alle Grazie.

Biserica Santa Maria Novella (96) reprezintă prin faţada ei aceeaş continuitate organică de forme, acceptată fără concesii şi rezerve dăunătoare, pe care am surprins-o în construcţia Catedralei.

Partea de jos a acestei faţade este realizată, într'adevăr, în forme tipice pentru Stilul romanico-gotic; iar partea superioară, cu respectarea părţii de jos, a fost adăogată de un arhitect ca L. B. Alberti, care prin definiţie ar fi trebuit să nu accepte o atare conlucrare cu trecutul. Dar el a acceptat-o şi s'a lăsat influenţat de ceeace a găsit şi a asigurat monumentului acea continuitate, pe care n'a desfiinţat-o nici la Rimini, în Catedrala lui Sigismondo Malatesta.

Dar Santa Maria Novella, cu acel miraculos interior al său (în ce priveşte jocul de linii şi de armonii dintre bolţi), ca şi bună parte din faţadă, s'a realizat între anii 1278 şi 1360, când interiorul era pe-de-a'ntregul terminat, ca şi o parte din cele trei „chiostre" din afară.

Santa Croce, marea biserică franciscană din apropierea Arnului, era terminată cu mult înainte de 1400, deşi lăsată fără faţadă (cum avea s'o lase de altfel şi Renaşterea).

Ceeace înseamnă că se impune următoarea constatare mai generală: toată monumentalitatea arhitectonică a Florenţei se realizase, cu mici şi neînsemnate excepţii, încă din secolul XIV. Renaşterea, care prin definiţie era obligată să monumentalizeze formele, în măsura în care o făcuse cel puţin Antichitatea, n'a adăogat totuş decât o r n a m e n t e l e, sau chiar alte edificii, dar în acelaş stil şi în aceeaş notă dominantă, urmând ca ea să se realizeze cel mult prin palatele familiilor de aristocraţi, care aveau nevoe să se impună prin prestigiul Artei noi. (Palatul familiei Medici, Strozzi, Rucellai, etc.).

Dar şi exteriorul acestor palate florentine pare mai degrabă vechi, în nota secolului anterior (de exemplu Palatul Strozzi şi Medici, cu faţadele lor masive de blocuri suprapuse, de piatră aparentă). Iar dacă este vorba de Arhitectura oficială, se adaogă fortăreaţa-palat Bargello, sau del Podestà, de asemeni anterioară.

Să cercetăm acum care era situaţia în afară de Florenţa,

orașul cu tradiții arhitectonice mai greu de desființat, față de provincia în care inițiativele arhitecților puteau fi mai radicale.

Domul din Prato datează din secolul XIII; s'a lucrat la el în cel următor și a fost întregit, fără să se vadă aceasta, în plin secol XV, când Donatello și Michelozzo au așezat într'un colț al fațadei celebrul amvon.

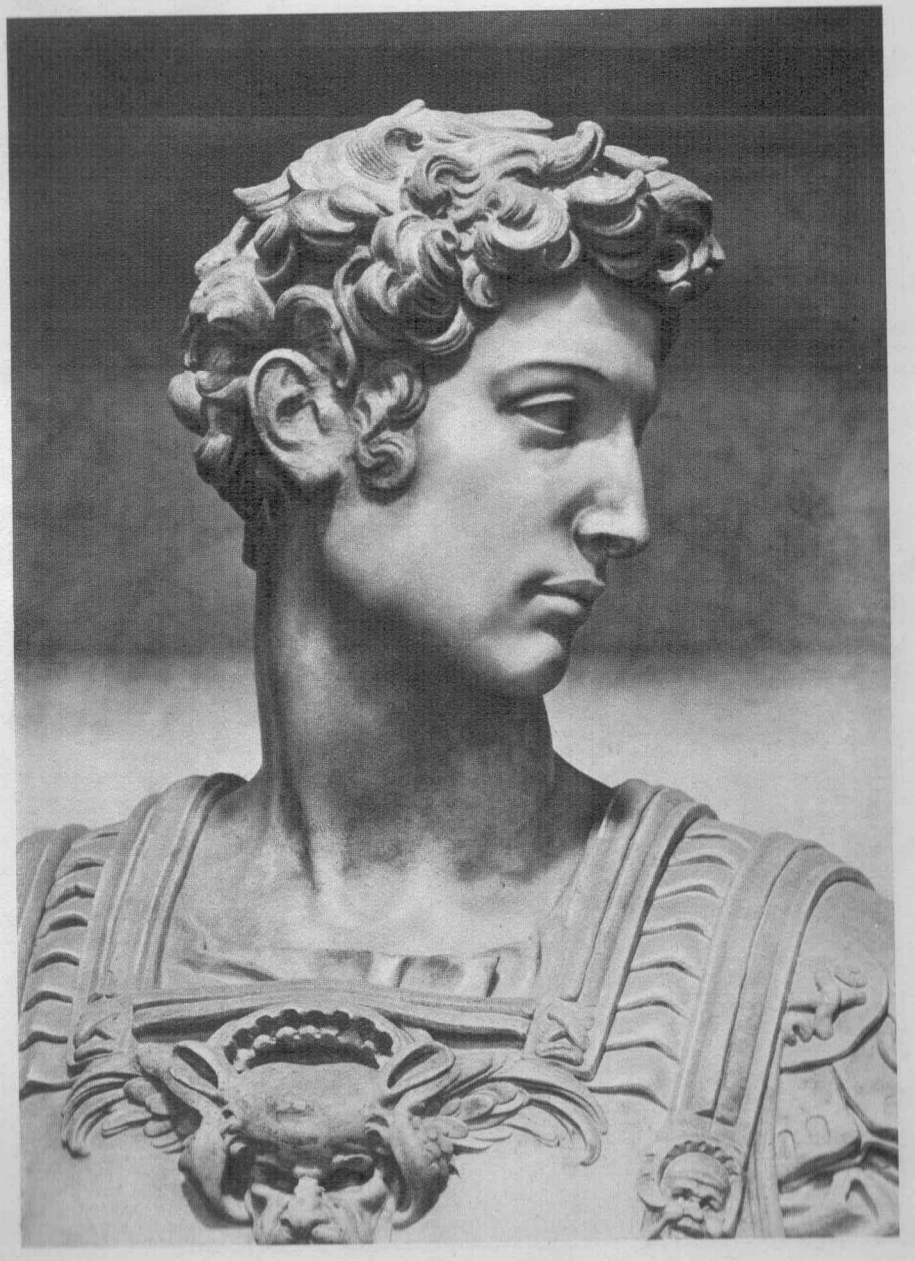
Definit în formele generale, era încă din secolul XIV și Domul din Pistoia, cu celebra Campanilă de alături, care trece drept una din cele mai impozante din câte se admiră în Italia ([97]).

Din secolul XIV (început în 1337) este și elegantul Batister din fața Catedralei din Pistoia, făcând legătura, prin forma sa octogonală, între cel dela Florența și cel dela Pisa (circular) ([98]).

In aceeaș Piață și în aceeaș epocă de intens constructivism, care a fost secolul XIV în Toscana și în toată Italia Centrală, se înălțase încă din anul 1367, Palatul de Justiție din Pistoia, cu una din cele mai artistice curți interioare („cortile"), din câte se pot vedea la asemenea construcții publice; iar alături, din aceeaș epocă, a rămas Palatul Comunal, de dantescă amintire. Interioarele acestui Palat (adică saloanele) au fost în schimb amenajate în secolele Renașterii, din motive de ordin practic, nu însă prin impunerea unor noi concepții de construcție și stil, care ar fi interesat în primul rând exteriorul.

La finele secolului XIII, biserica S. Andrea din Pistoia (și citâm cu acest prilej numai monumente celebre în Istoria Arhitecturii italiene), devenise depozitara acelei cu adevărat revelatoare operă de sculptură nouă, tot așa de nouă ca și începuturile unui Ghiberti, care este amvonul lui Giovanni Pisano ([99]), executat în anii 1298—1301 (adică pe vremea izgonirii lui Dante din Florența și a începuturilor sigure ale Divinei Comedii).

Iar acel amvon din biserica S. Andrea din Pistoia, operă a fiului Giovanni Pisano, amintește cealaltă realizare prerinascimentală, a lui Nicola Pisano, în Catedrala din Pisa, nu departe de Pistoia. („Nu se poate spune dacă trebue mai mult admirată în această operă abilitatea compozițională, puterea narativă, forța caracterelor sau măestria tehnică; aceste elemente, reunite împreună, constituie marea valoare a operei, al cărui realism profund uman, este eternizat printr'un puternic suflu de poezie").



Acest amvon din Pistoia trece azi, pe drept cuvânt, printre cele mai de seamă opere produse de Sculptura italiană din toate timpurile (100); arta acestor decoratori toscani de amvoane de piatră, ca Nicola sau Giovanni Pisano, sau ca discipolul lor Guglielmo da Pisa, rămânând cu atât mai interesantă pentru cazul pe care-l ilustrăm, cu cât derivaţiile directe, de pe sarcofagiile antice, unele în Camposanto din Pisa, apar mai evidente.

Dar să extindem investigaţiile la alte cazuri, oferite de Arhitectura toscană anterior Renaşterii:

Biserica S. Michele din Lucca, socotită drept „una din cele mai originale, mai vii şi mai pitoreşti creaţii ale Arhitecturii pisano-luccheză din secolul XIII" (101), arată, prin cele patru „loggii" suprapuse în faţadă, ce avea să fie Arhitectura nouă în toată regiunea Toscanei dintre Alpii Apuseni şi mare: o rapidă, o precoce anticipare a Renaşterii propriuzise, în ce avea să dovedească ea mai variat, mai nou şi totuş mai normal evoluat, în raport cu tradiţia romanică locală.

La Pisa, pe faţada Catedralei, a Batisterului, sau a Campanilei, se vede momentul detaşării Goticului de funcţia sa constructivă: colonadele şi arcurile ce le unesc, sunt doar suprapuse ornamental, pe zidurile de susţinere. In felul acesta, Goticul rămâne, cu câteva secole mai înainte de Renaştere, doar ornament, ca o dantelă suprapusă peste monumentul care există în afară de acele suprapuneri ornamentale.

Iată în ce fel pe sub romanic, se întrezăreşte la Pisa Renaşterea şi se defineşte în ce va avea esenţial, încă din secolele XII—XIII, acolo, în Toscana, sub munţii Carrarei şi ai Versiliei, dela revărsarea Arnului în Tireniană; deci în acel colţ de mare importanţă, pentru definirea noilor forme de artă.

In Cimitirul monumental (Il Camposanto) de lângă Domul din Pisa, se păstrează, de atâtea secole admirat, sarcofagul zis al Fedrei şi al lui Hippolyt.

Il amintim aici, deoarece în secolul XI fuseseră depuse în acest mormânt „păgân" (fiind una din cele mai frumoase opere de acest fel ale Artei greco-romane) (102), rămăşiţele pământeşti ale Contesei Beatrice, mama celebrei Matilde di Canossa.

Iată deci surprinsă în forme concrete, continuitatea dintre vremea şi arta veche, „păgână" şi cea nouă, „creştină", ur-

mând ca în secolul Renaşterii o atare continuitate, din sporadică şi instinctivă, să devină permanentă şi conştientă.

Dar acelaş sarcofag din cimitirul dela Pisa se mai poate distinge în istoricul acestei treceri de forme şi prin altceva: figura Fedrei, care se vede pe el, l-a inspirat pe Nicola Pisano, atunci când a cioplit figura Madonei în basorelieful de pe amvonul din Catedrală; după cum figura femenină de lângă aceea a Fedrei, a servit de model, evident, pentru scena Prezentării lui Isus la Templu, din acelaş basorelief.

Iată, la finele secolului XIV, trecerea dela formele păgâne la cele creştine, asigurată prin aceleaşi procedee, directe, pe care, un secol mai târziu, le vor adopta toţi artiştii Renaşterii.

Aşa încât numai în totalitatea aceasta se va nota o diferenţă între Renaştere şi secolele anterioare, deşi, drept este, o asemenea diferenţă a fost nu numai considerabilă, dar şi hotărîtoare.

Palatul Comunal din Siena, sococtit drept „cel mai grandios şi original palat gotic din Toscana" ([103]), a fost construit între anii 1297 şi 1348; iar Turnul de alături, cel mai cutezător, prin înălţime, şi cel mai artistic, prin eleganţă, din câte a ridicat Italia, în elanul ei spre cerul albastru şi spre norii cei mai albi, a fost construit în anii 1338 şi 1348.

In interiorul acelui Palat, afrescurile lui Ambrogio Lorenzetti, ne arată cel mult cum Pictura cu subiecte laice (politice), fusese o descoperire atât de mult anterioară Renaşterii.

Cu întreruperi, Catedrala din Siena a fost realizată şi ea în cele două secole dintre anii 1089 şi 1317. Dar cu toate presupusele diferenţieri de epoci şi de meşteri ce s'au urmat la lucru, „prodigioasa Catedrală prezintă, în enorma ei masă marmoreană, o admirabilă unitate estetică, dela faţada principală, atât de bogată în ornamente, de marmore albe şi de mozaicuri strălucitoare, până la faţadele laterale, mai simple, dar elegante şi până la înaltul Campanil ascuţit, cu fâşii albe şi negre, cu seria de ferestre care dau o notă atât de caracteristică întregei panorame a Sienei" ([104]).

Partea de jos a faţadei principale a acestui Dom, drept „una din cele mai surprinzătoare creaţii ale Artei italiene", este aproape exclusiv romanică şi a fost executată de Giovanni Pisano între 1284 şi 1299; pe când partea superioară, de-o „uimitoare broderie gotică" şi voită la fel cu

aceea din a Domului Orvieto, a fost terminată după 1333.

Domul din Milano (spre a ne depărta totuş de exemplele pe care le oferă numai Toscana), început în cele mai autentice forme gotice în 1386 (pe o suprafaţă de aproape 12.000 metri pătraţi), a fost acceptat drept atare de Renaştere şi continuat cu multă asiduitate, de atunci, adică din secolul XV, până în zilele noastre ([105]).

Dar dacă în acel monument formele arhitectonice generale au rămas permanent cele gotice, în eflorescenţa lor s'au ascuns, în secolul XV şi XVI, tot felul de ornamente de pură Renaştere (dar ornamente!), precum sunt statuetele (de fapt adevărate statui, faţă cu proporţiile templului), dela bazele marilor piloni ai faţadei.

Dinaintea unei biserici din Bergamo de Sus (în Italia de Nord), a lăsat Antonio Amadeo, arhitectul sculptor din Pavia (1447—1522), una din adevăratele capodopere ale Renaşterii lombarde: Capela cu mormântul Condotierului Colleoni.

Dar dacă prin fineţea ornamentelor de detaliu, această operă de arhitectură aduce aminte de Certosa din Pavia, prin policromia materialului în care este realizată, ea transportă imaginaţia mai mult spre Veneţia; după cum, prin mediul arhitectonic în care se izolează, în acea piaţetă de Catedrală medievală din vechiul Bergamo, nu-şi îndreptăţeşte prin nimic înrudirea cu cea mai autentică Renaştere([106]).

In interiorul ei îşi doarme somnul de veci, pe arca de piatră susţinută de Ingeri, Medea Colleoni, fiica aceluiaş Condotier, pentru care Amadeo a realizat unul din cele mai impresionante morminte ale Renaşterii.

Sau, înfine, spre a încheia seria acestor exemplificări, iată Palatul Comunal din Brescia (tot în Italia de Nord), care a avut parte să fie executat, succesiv, după planurile unor arhitecţi ca Bramante, Jacopo Sansovino şi Palladio ([107]).

In acest conspect al diferitelor epoci şi forme care-au precedat Renaşterea şi care au anticipat-o în jocul de valori pe care şi-a întemeiat apoi cele mai de seamă manifestări, se poate susţine teza că, în realitate, secolul XV a fost mai mult o epocă de formare, iar secolul XVI o epocă de creaţie. Aceasta în ce priveşte exteriorizarea Renaşterii în forme plastice (Arhitectură, Sculptură şi Pictură); căci în ce priveşte formele literare, procesul este invers, marea epocă

a creaţiilor prin Arta cuvântului corespunzând cu secolul XIV, deci cu o epocă de anticipare.

Prima parte a tezei, aceea prin care se tinde a se atribui secolului XV o funcţie de pură formaţie, a fost nu de mult susţinută şi în Italia ([108]), întregindu-se cu observaţia că acest secol XV a corespuns, faţă de întreaga Renaştere, cu epoca republicană a Romei, în vreme ce secolul XVI al Renaşterii s'ar identifica cu marea epocă imperială.

„Secolul XV este epoca luptelor îndârjite, a grelelor cuceriri în domeniul reliefului, al anatomiei, al perspectivei, al compoziţiei, al clar-obscurului, al luminilor şi al culorilor".

Toate deci cuceriri de ordin tehnic, intelectual; sau, în orice caz, toate simple mijloace ale creaţiei, iar nu creaţii în sine, deşi „ceva tineresc şi eroic transpiră în acea vreme şi înfloresc nenumărate talente. In secolul XVI, Arta va izbucni în ritmuri largi şi senine, într'o armonie amplă şi lentă, în care contrastele se liniştesc printr'o bogată, caldă şi triumfătoare unitate".

Abia în secolul XVI va intra în joc Clasicismul, „care va conduce pictorii şi poeţii dincolo de realitate, învăţându-i să compună senzaţiile în categorii formale, în ritmurile arhitectonice ale Desenului şi ale Sintaxei. Din atare atitudine spirituală, se va naşte marea Artă a secolului XVI. Deocamdată, în secolul XV, această atitudine nu va ajunge la o afirmare pozitivă (Literatura umanistică rămâne, după comuna părere, „Literatură", când nu se salvează drept Poezie „sensorială", ca aceea a lui Pontano şi chiar în Artele figurative tonul clasicist are numai valoare de anticipare), iar mitul clasic al absolutei frumuseţi, capătă şi el o valoare religioasă" ([109]).

Teoretic, intelectualitatea primului secol de Renaştere s'a străduit pe urmele unui ideal, care ar putea corespunde de fapt cu ceeace se crede în general despre Renaştere: a face în mod exemplar (iar cuvântul acesta derivă din „exemplu"), ceeace făcuseră înainte alţii, spre a merita calificativul de „clasici".

Condiţiile în care se găseau concepţiile şi mijloacele de lucru ale celor ce ar fi voit să treacă dela un atare ideal la realizare, erau cât se poate de favorabile, determinarea lor fiind cel mai de seamă dintre meritele Culturii umaniste.

„Către 1460 — precizeazăîncă odată V. Rossi ([110]) — noua

Filologie făcuse cele mai de seamă descoperiri ale sale, aşa încât cea mai mare parte şi cea mai bună parte din patrimoniul literar clasic rămas, se oferea studiului învăţaţilor; aceeaş Filozofie precursoare, drept auxiliare ale sale, ştiinţe ca Epigrafia, Umanistica, Paleografia şi celelalte ştiinţe arheologice, astfel că lumea antică în deplinătatea ei, ca Literatură, Limbă, Artă, Religie, moravuri, Drept, se înfăţişa iar contemplaţiei şi admiraţiei oamenilor, prezentată şi interpretată cu severe procedee critice".

Şi cu toate acestea: a dat Renaşterea o mare Literatură, demnă de noua viaţă a Italiei, sau demnă de creaţiile din domeniul Artelor plastice?

Răspunsul s'a întrezărit, din cele expuse cu privire la Literatura din Quattrocento, fie şi numai în decursul acestui capitol.

Ceeace înseamnă că până spre 1460, adică până în pragul epocei de totală afirmare a Renaşterii, Umanismul săvârşise o grandioasă şi originală operă de Cultură, aptă să promoveze apoi şi o mare Literatură. Dar această consecinţă nu s'a mai produs. Căci dacă generaţia de literaţi a lui Poggio Bracciolini, Piccolomini, Giov. Cavalcanti, L. B. Alberti, sau Leonardo Giustinian, nu săvârşise miracolul, cealaltă, a lui Lorenzo, Poliziano, Pulci, Boiardo şi Pontano, va realiza mult, dar nu va săvârşi nici ea miracolul.

Prin iniţiativele de Artă şi Cultură pe care le luase; prin cele mai frumoase tradiţii; prin cele mai bune condiţii de dezvoltare, datorită unui excepţional mecenatism şi unor binefăcătoare emulaţii; prin cele mai înalte exemple, care mergeau dela Dante şi Petrarca, la Boccaccio; prin cele mai excepţionale apariţii de geniali reprezentanţi în toate domeniile creaţiei spiritului, Florenţa căpătase în prestigiul de sine epitetul binemeritat de „noua Atenă a Italiei".

Dar unde este capodopera literară, pe care a promovat-o în primul secol al Renaşterii sale Florenţa?

In loc de tragedii, ea a perpetuat Sacrele Reprezentări; în loc de Comedia clasică, a încurajat Comediile de Artă; în loc de-o mare epopee virgiliană, a impus genul semipopular al poemelor eroi-comice.

Şi totuş: această renunţare la un program de mari realizări literare în cadrul exemplelor consacrate prin Clasicism, încă nu ar trebui să ne impresioneze la maxim. Ceeace rămâne însă cu adevărat excepţional, este faptul de a nu fi renunţat la o asemenea ambiţie, căci Renaşterea

a încercat şi aceste „genuri", după exemplul Antichităţii; dar încercările sale nu au avut nici o şansă de succes şi aici constatarea noastră devine într'adevăr revelatoare.

Teza unei superiorităţi literare a secolului XIV faţă de cel al Renaşterii (teză anticipată de noi şi prin felul de prezentare al lui Dante drept un adevărat erou conştient, al spiritului renăscut din moartea materiei, cu o robusteţe care merge până la violenţa genetică a lui Michelangelo), a fost desbătută, mai mult sau mai puţin sporadic, în Critica italiană din ultimă vreme. Italo Siciliano a pus, deopotrivă, în contrast Evul Mediu cu Renaşterea [111], socotind prima eră drept o epocă „generată şi condusă de puterile naturale sau primitive ale spiritului omenesc", deci o epocă dominată de facultăţile instinctive, menite să dea o coloratură pasională şi Politicei, şi Filozofiei, şi Literaturii medievale, în măsura în care se asista la triumful sentimentului, menit să compromită aptitudinile „ştiinţifice", intelectuale deci, în aceeaş măsură. Prin contrast, epoca următoare, adică Renaşterea, ar trebui să apară şi prin spirit de reacţiune, drept o epocă de criticism, de Cultură, de mare intelectualitate, de erudiţie şi de orientări precise în toate domeniile, care să dea un prestigiu necunoscut Culturii, totuş întunecă marile orizonturi ale sufletului în faţa creaţiei literare.

Oricât s'ar recunoaşte de generos că opere ca Arcadia lui Sannazzaro, ori Aminta lui Tasso, ori, în deosebi, Orlando Furioso, sunt totuş produsele literare ale Renaşterii [112], nu se infirmă prin aceasta teza că de fapt Renaşterea s'a realizat pe linia valorilor literare cu anticipaţie de un secol, spre a ceda apoi locul de întâietate celorlalte valori — plastice şi intelectuale — şi spre a se realiza apoi iarăş literar, prin opere ca acele amintite mai sus, ori prin Clasicismul francez al secolului XVII.

Consultând de altfel în tot felul bibliografia Renaşterii, nu va fi greu să se constate că cei mai mulţi şi de seamă studioşi ai ei, s'au ocupat aproape exclusiv de aspectele istorice, ideologice, culturale, sau cel mult, artistice. Aspectele literare, lăsate pe seama autorilor de manuale sau de monografii, au servit mai ales ca exemplificare a celorlalte aspecte.

Giovanni Papini, de prezenţa căruia la Florenţa se leagă acum reînvierea studiilor şi interesului pentru Renaştere în însăş Patria sa şi a cărui erudiţie bine cunoscută se uneşte

cu prestigiul nediscutatului om de cultură, nu vede altfel problema.

Iar după cum pe vremuri prietenul său român, discutase cu el, acolo, oportunitatea unei revizuiri de valori, care să îndreptăţească o nouă carte despre Dante (între timp Papini a realizat-o), tot astfel mai recent, în noua Academie de Studii asupra Renaşterii, pe care Papini o patronează în Palatul Strozzi, au discutat şi oportunitatea revizuirii valorilor care-au asigurat viaţa şi succesul unic al Renaşterii; adică tocmai raportul dintre valorile plastice şi cele literare pe deoparte; iar pe de altă parte, alternarea ciclică a acestor valori.

Prietenul florentin (căruia şi de aceasta i s'a închinat prezenta lucrare), nu a desminţit şi nu a contrazis părerea prietenului său român; ci dimpotrivă, în studiul despre Cronologia Renaşterii [113], fixând, după cum am arătat, limitele Renaşterii şi precizând că data de început a ei ar putea să fie anul naşterii lui Petrarca, el introduce de fapt între aceste limite ale Renaşterii Divina Comedia, Cantonierul şi Decameronul. Iar în lăuntrul limitelor, Papini împarte Renaşterea în trei cicluri simetrice, în felul următor; primul, care ar fi durat 70 de ani, ar corespunde cu Pre-Umanismul şi cu opera lui Dante, a lui Petrarca şi a lui Boccaccio; al doilea, care ar fi durat 120 de ani, ar fi acela în care s'au dezvoltat mai ales Artele plastice şi care s'a terminat cu moartea lui Poliziano, „eroul celui mai genial Umanism" şi cu moartea lui Pico della Mirandola, „simbol faimos al voinţei de omniscienţă"; şi, înfine, al treilea ciclu, care ar fi durat tot 70 de ani şi ar reprezenta amurgul Renaşterii, terminându-se cu moartea lui Michelangelo.

Cu acest prilej, Papini ţine să noteze şi o coincidenţă într'adevăr impresionantă: Leonardo da Vinci, Machiavelli, Ariosto, Michelangelo, Papa Leon X, Tiziano şi Raffaello, s'au născut toţi în răstimpul celei de-a doua perioade.

Ceeace este însă mai preţios de reţinut pentru confirmarea observaţiei iniţiale, se precizează în următoarea formulare: „In prima perioadă a predominat Poezia (cu Dante şi Petrarca), precum şi pasionanta, dar neştiinţifica explorare umanistă; în vreme ce în Pictură şi în Sculptură abia încep influenţele Artei clasice. In a doua perioadă a predominat în schimb pasiunea de-a cunoaşte, filologică şi filozofică, producându-se radicala transformare, care a corespuns cu o adevărată explozie, a Artelor plastice. In a treia perioadă

s'a asistat la deplina dezvoltare a tot ceeace caracterizează formele constituite ale Renaşterii — în gândire, Poezie, Artă, doctrină — dar, cum se întâmplă din păcate, s'a asistat şi la începutul descompunerii, al conrupţiei şi al decadenţii în Baroc" ([114]).

Individualismul Renaşterii, impus ca un adevărat centru-motor al psihologiei Omului nou pe care l-a promovat, a adus cu sine interesul şi nevoia înfrumuseţării atributelor umane prin Artă.

Inălţării lui, i-a corespuns deci o exteriorizare cât mai somptuoasă şi cât mai convenabilă exigenţelor estetice.

Artele plastice s'au dezvoltat în măsura acestor cerinţe de exteriorizare şi în măsura în care era menită să scadă creaţia literară, prin desechilibrul produs în procesul de interiorizare.

Artele plastice, păstrându-şi tot timpul funcţia de Arte minore, ornamentale şi cooptând în mijlocul lor însăş Literatura, ca îndeplinind aceeaş funcţie, au fost, cu excepţionala lor dezvoltare, o consecinţă a acestei nevoi de ornamentare a individului.

Cu un secol mai devreme, Literatura cunoscuse condiţiile de interiorizare ce i-au lipsit Renaşterii, astfel că şi-a spus atunci cuvântul, chiar din punctul de vedere al unei renaşteri sufleteşti a individului, anticipându-se prin ea cele mai moderne concepţii despre viaţă.

In convingerea actuală despre fenomenul Renaşterii, nota distinctivă care-l separă în Istoria Civilizaţiilor, apare, aşa dar, asigurată de complexul preocupărilor intelectuale şi estetice, cu precăderea acestora din urmă.

Ceeace poate constitui teza noastră despre Renaştere, distinge cu grijă desechilibrul pe care l-au produs profunda intelectualizare în lumea Literelor din secolul XV, numai Artele plastice fiind cruţate de un atare desechilibru.

Explicaţia acestui fapt nu putea fi lăsată, firește, pe seama întâmplării.

Intrucât literar, creativitatea italiană îşi spusese cuvântul cu un secol mai devreme, prin reprezentanţi ca Dante, ca Petrarca sau ca Boccaccio, în secolul următor, care a fost prima şi marea epocă de afirmare a Renaşterii, golul lăsat de imposibilitatea unor alte realizări pe aceeaş linie a creaţiei literare (în sensul cel mai înalt al valorilor estetice), a fost întregit printr'o preocupare de ordin intelectual (în sensul erudiţiei şi al Culturii umaniste), care a dat întregei mişcări literare dela începuturile Renaşterii, caracterul accentuat de noutate.

Aşa ne explicăm noi faptul că întreaga producţie literară de seamă a secolului XV, este de fapt continuarea celei anterioare, în sensul vechi, dacă nu chiar medieval, şi din punct de vedere liric (Lorenzo), şi epic (Pulci), şi dramatic (Le Sacre Rappresentazioni).

Aşa ne explicăm noi, totodată, lipsa marilor modele ale Antichităţii greco-latine din faţa Literaturii italiene a Renaşterii, atunci când a fost vorba de întreprinderile literare, prin care se caracterizează acest Quattrocento; după cum se explică, la fel, prestigiul de care au continuat să se bucure în decursul lui, modele ca acela oferit de Dante, sau de Petrarca.

Noutatea avea să fie rezervată, aşa dar, Artelor plastice. Ele reprezentaseră de fapt, o întârziere faţă de Literatură.

Insuş Giotto nu fusese în vremea lui Dante decât un creator parţial al noii Estetice, întârzierea „gravă" fiind denotată din lipsa priceperii de punere în perspectivă a corpurilor, cu toată perfecţia de adevărată Renaştere, pe care o revelează înţelegerea şi pătrunderea psihologică a chipurilor.

Secolul primei Renaşteri va fi deci secolul de aur al Artelor plastice.

Ele îi vor da caracter precumpănitor estetic şi vor justifica însă şi definiţia Renaşterii, drept o formă de Civilizaţie, care a acceptat supremaţia valorilor de Artă, asupra celor morale, religioase, literare, sau chiar şi intelectuale.

BIBLIOGRAFIE

1. **Renan e il Rinascimento,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, ott. 1938, nr. 4, p. 183.
2. P. Bargellini, **Via Larga,** Firenze, Vallecchi, [1940], p. 78.
3. **Ibid.,** p. 79.
4. **Ibid.,** p. 84.
5. **Ibid.,** p. 88.
6. **Ibid.,** p. 96.
7. Barna Occhini, **Il Mantegna,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, genn.—aprile 1938, nr. 1—2, p. 183.
8. P. Bargellini, **op. cit.,** p. 120.
9. **Ibid.,** p. 198.
10. **Ibid.,** p. 201.
11. Datele în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte I, p. 59.
12. P. Misciatelli, **Savonarola,** Milano, Alpes, 1928, p. 142.
13. **Ibid.,** p. 157.
14. Reprodusă de E. Barfucci, în studiul **Il Giardino di San Marco,** din revista **Illustrazione Toscana 1940,** Firenze, ott. 1940—XVIII, p. 14.
15. Citatul, după Vasari, în E. Barfucci, **ibid.,** p. 22.
16. **Ibid.,** p. 25.
17. Francesco Pellati, **Vitruvio e Brunelleschi,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, giugno 1939, nr. 7, p. 347.
18. Amănunte şi dovezi, în Alexandru Marcu, **Figuri feminine din Renaştere,** Bucureşti, Cartea Românească, 1939, p. 107.
19. In **Il Quattrocento,** Milano, Vallardi, 1933, ed. II, p. 324.
20. P. Misciatelli, **op. cit.,** pp. 51 urm.
21. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. II, p. 125.
22. Datele în V. Rossi, **op. cit.,** p. 330.
23. Amintit de Ettore Allodoli, în recenzia la studiile despre **Il Magnifico Lorenzo,** din revista **La Rinascita,** Firenze, I, genn.—aprile 1938, nr. 1—2, p. 171.
24. V. Rossi, **op. cit.,** p. 494.
25. F. G. Fiori, **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], p. 381.
26. Citatul în Pio Paschini, **Umanisti intorno a un Cardinale,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, genn.—aprile 1938, nr. 1—2, p. 61.
27. O analiză a lor, astfel condusă, în **Bollettino della R. Università di Perugia,** 19 Aug. 1937 — XV, nr. 7, p. 139.
28. G. Toffanin, **Montaigne e l'idea classica,** în revista **La Rinascita,** Firenze, III, ott. 1940, nr. 15, p. 706.

29. In **op. cit.,** vol. I, p. 110.
30. Citatul în Hans Baron, **Lo sfondo storico del Rinascimento fiorentino,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, luglio 1938, nr. 3, pp. 63—64.
31. Citatul în Hans Baron, **op. cit.,** p. 66.
32. Un exemplu, care o priveşte pe Isabella d'Aragona, în Robert de la Sizeranne, **Béatrice d'Este et sa Cour,** Paris, Hachette, 1923, p. 110.
33. N. Festa, **Umanesimo,** Milano, Hoepli, 1935, p. 123.
34. Citatul în V. Rossi, **op. cit.,** p. 472.
35. N. Festa, **op. cit.,** p. 126.
36. Prin V. Rossi, **op. cit.,** pp. 490—491.
37. V. Rossi, **op. cit.,** pp. 507—508.
38. **Ibid.**
39. **Ibid.,** p. 509.
40. **Ibid.,** pp. 514—515.
41. **Ibid.,** p. 496.
42. Datele în **ibid.,** p. 496.
43. **Ibid.,** p. 498.
44. **Ibid.,** p. 501.
45. **Ibid.,** pp. 225—226.
46. **Ibid.,** p. 463.
47. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. II, p. 68.
48. **Ibid.,** p. 343.
49. Datele în V. Rossi, **op. cit.,** p. 379.
50. **Ibid.,** p. 360.
51. **Ibid.,** p. 363.
52. Analizată în **ibid.,** p. 365.
53. **Ibid.,** p. 366.
54. **Ibid.,** p. 371.
55. **Ibid.,** pp. 376—377.
56. **Ibid.,** p. 381.
57. **Citatul** în ibid., p. 337.
58. Analizate în **ibid.,** p. 346.
59. **Ibid.,** pp. 348 şi urm.
60. Datele în F. G. Fiori, **Lorenzo il Magnifico,** Firenze, Vallecchi, [1937], pp. 178—179.
61. **Ibid.,** p. 412.
62. **Ibid.,** p. 415.
63. **Ibid.,** pp. 184 şi urm.
64. Datele în V. Rossi, **op. cit.,** pp. 333—334.
65. G. Camelli, **Cristoforo Landino,** în revista **La Rinascita,** Firenze, II, apr. 1939, nr. 6, p. 309.
66. V. Rossi, **op. cit.,** p. 259.
67. Şi o face V. Rossi, în **op. cit.,** p. 229.
68. **Ibid.,** p. 231.
69. **Ibid.,** p. 242.
70. **Ibid.,** p. 393.
71. Declaraţia în Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. II, p. 101.
72. **Ibid.,** pp. 389, 391.
73. Ph. Monnier, **op. cit.,** vol. I, p. 291.
74. **Ibid.,** vol. II, pp. 65—67.
75. V. Rossi, **op. cit.,** p. 236.
76. Datele în **ibid.,** p. 228.
77. **Ibid.,** p. 541.

78. **Ibid.**, p. 244.
79. **Ibid.**, p. 246.
80. Aprecierile în **ibid.**, p. 421.
81. **Ibid.**, p. 438.
82. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. II, p. 364.
83. V. Rossi, **op. cit.**, p. 525.
84. **Ibid.**, p. 526.
85. **Ibid.**, p. 529.
86. Concluziile lui V. Rossi sunt categorice în această privinţă. Cfr. **ibid.**, pp. 304—305.
87. **Ibid.**, p. 354.
88. Datele în J. Burckhardt, op. **cit., vol.** II, p. 89.
89. Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. II, p. 243.
90. Datele pentru Merlin Cocai, în E[ttore] A[llodoli], **Folengo,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, genn.—apr. 1938, nr. 1—2, p. 208.
91. Citatul în Ph. Monnier, **op. cit.**, vol. I, p. 327.
92. J. Burckhardt, **op. cit.**, vol. I, p. 235.
93. In **op. cit.**, vol. I, p. 109.
94. Precum este aceea, recentă, a lui Mario Apollonio; cfr. recenzia lui E. Cerulli, care repune în discuţie afirmaţie lui Camerini, în revista **La Rinascita,** Firenze, III, giugno—agosto 1940, nr. 13—14, p. 601.
95. Datele au fost aflate în vol. **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano 1934, Parte I, p. 34.
96. Datele în **ibid.**, p. 82.
97. **Ibid.**, p. 213.
98. **Ibid.**, p. 217.
99. **Ibid.**, p. 228.
100. **Ibid.**, p. 229.
101. Volumul **Toscana,** Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte II, p. 35.
102. **Ibid.**, p. 60.
103. **Ibid.**, p. 141.
104. **Ibid.**, p. 151.
105. Volumul **Lombardia,** Milano, Touring Club Italiano, 1931, Parte I, p. 34.
106. **Ibid.**, Parte II, p. 65.
107. **Ibid.**, p. 120.
108. De Barna Occhini, în studiul său **Unità del Genio italiano,** în revista **La Rinascita,** Firenze, I, ott. 1938, nr. 4, p. 17.
109. Edmondo Rho, **Canoni interpretativi del Quattrocento,** în revista **Leonardo,** Firenze, X, marzo 1939 — XVII, nr. 3, p. 81.
110. V. Rossi, **op. cit.**, p. 310.
111. Italo Siciliano, **Medio Evo e Rinascimento,** Milano, Albrighi Segati, 1936, pp. 114 şi urm.
112. Şi o face Italo Siciliano în **op. cit., p. 145.**
113. Publicat în revista **La Rinascita,** Firenze, II, febbr. 1939, nr. 5, pp. 3 şi urm.
114. **Ibid.**, p. 9.

TABLA DE MATERII

pag.

Capitolul I. Omul nou al Renaşterii 5
Capitolul II. Dela arta celor mai mari creatori, la cele mai neînsemnate obiecte şi realizări 51
Capitolul III. Arta înfrumuseţării femenine 85
Capitolul IV. Arta împodobirii unui apartament . . 103
Capitolul V. Arta grădinilor 121
Capitolul VI. Arta înscenării unei festivităţi 147
Capitolul VII. Arta îndeletnicirilor 175
Capitolul VIII. Realitate şi Artă în Renaştere 227
Capitolul IX. Simţul armoniei 261
Capitolul X. Limitele, meritele, originalitatea şi definiţia curentă a Renaşterii 289
Capitolul XI. Raportul dintre valorile plastice şi cele literare. Concluzii 309

ILUSTRAȚII

8—